

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA NAISSANCE DE LA FIGURE DE BARBARA :  
ANALYSE DE *SŒURS, SAINTES ET SIBYLLES* DE NAN GOLDIN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

(PROFIL « RECHERCHE »)

PAR

VALÉRIE COMTOIS

MAI 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

J'aimerais remercier les parents et amis qui m'ont soutenue (et supportée) pendant la rédaction de mon mémoire. Je pense entre autres à mon amoureux, Simon, et ce, même s'il m'a dit un jour que, quand je rédige, je lui fais penser à une personne sur un amoncellement de neige qui, même si elle pellette pendant des heures, ne finit jamais par voir le gazon.

Merci à mon directeur de mémoire, Bertrand Gervais, professeur titulaire à l'Université du Québec à Montréal. Sans ses critiques et conseils, je n'aurais jamais pu vous offrir aujourd'hui un mémoire de cette qualité.

Enfin, merci à vous, lecteurs, de venir voir mon gazon.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
FIGURE ET LECTURE.....	6
1.1 La lecture.....	6
1.1.1 L'activité sémiotique.....	6
1.1.2 La perception et la compréhension.....	7
1.1.3 La réception.....	9
1.1.4 L'interprétation.....	10
1.1.5 L'appropriation.....	12
1.2 La figure.....	13
1.2.1 <i>Figura</i> et l'activité de figuration.....	13
1.2.2 La figure en tant que résultat d'un travail sur ce qui nous obsède.....	15
1.2.3 Les trois facettes de la figure.....	18
CHAPITRE II	
LA FIGURE-TRACE DE LA « SŒUR ».....	23
2.1 La photographie.....	24
2.1.1 Son origine.....	24
2.1.2 Les impératifs de la photographie.....	25
2.1.3 La photographie de l'intime.....	26
2.2 Nan Goldin.....	28
2.2.1 Son enfance.....	28
2.2.2 Son obsession pour la mémoire et pour la vérité.....	29
2.2.3 <i>The Other Side</i> et ses modèles.....	32
2.2.4 <i>The Ballad of Sexual Dependency</i> .....	33
2.2.5 Ses œuvres récentes.....	41
2.2.6 Les motifs dans l'œuvre de Goldin.....	44
2.3 <i>Sœurs, Saintes et Sibylles</i> .....	46
2.3.1 Les caractéristiques des photographies.....	48

2.3.2	Du texte au livre.....	61
CHAPITRE III		
	DE LA SAINTE À LA SIBYLLE : VARIANTES FIGURALES.....	66
3.1	Les similarités dans l'œuvre de Goldin.....	67
3.1.1	Le récit de sa vie, les motifs et la sympathie pour la marge.....	67
3.1.2	La vérité .....	67
3.2	Les différences.....	71
3.2.1	Une critique et ses répercussions.....	71
3.2.2	Une glorification.....	84
3.2.3	Des attributs.....	86
	CONCLUSION.....	91
	BIBLIOGRAPHIE.....	94

## RÉSUMÉ

Ce travail se propose d'analyser principalement la figure de Barbara dans le livre *Sœurs, Saintes et Sibylles* de Nan Goldin (2005). Dans cette oeuvre, qui a d'abord été une installation, trois récits principaux sont racontés : celui de sainte Barbara, celui de Barbara (la sœur de Goldin, qui s'est suicidée) et celui de l'auteure. Dans les trois cas, des femmes un peu marginales ont souffert de la répression et de l'enfermement. Il s'agira notamment de décrire les caractéristiques et les répercussions de cette figure, mais aussi de considérer la manière dont Goldin la fait apparaître. Même si le processus de figuration et de symbolisation est fondé à même la démarche artistique de cette artiste dans l'ensemble de son oeuvre, des différences formelles dans le texte étudié ont pour effet de susciter chez la lectrice un investissement important dans la compréhension et l'interprétation de ce livre. Ainsi, pour la lectrice, la figure n'est pas seulement le résultat d'un travail de relation et de projection, mais aussi l'aboutissement logique d'une série d'indices érigés par l'auteure.

En plus de se nourrir d'ouvrages sur la photographie et la lecture, ce travail s'appuiera sur la théorie des figures (Gervais, 2006; Lefebvre, 1997; Didi-Huberman, 1992), en l'utilisant non pas comme une grille de lecture, mais bien comme fondement d'un raisonnement et d'une analyse.

Mots clés : figure, photographie, lecture, Nan Goldin, sainte Barbara

## INTRODUCTION

Her photographs mirror the way people relate to each other. They are images of love, death, guilt, responsibility, desire, and all things that always touch us<sup>1</sup>.

Cet extrait illustre bien ce que nous pouvons penser lorsque nous lisons une des œuvres de Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*<sup>2</sup>, un ouvrage qui, avant même de le lire, attire notre attention. Sa couverture est mauve et coussinée, comme s'il s'agissait d'un journal ou d'un missel. Dans cet ouvrage, qui a d'abord été une installation, trois récits principaux sont racontés : celui de sainte Barbara, celui de Barbara (la sœur de Goldin, qui s'est suicidée) et celui de l'auteure. Dans les trois cas, des femmes marginales ont expérimenté la répression et l'enfermement : sainte Barbara a été enfermée par son père puisqu'elle était très courtisée; Barbara a été hospitalisée en raison de ses actions, jugées inappropriées par sa mère; et Goldin a séjourné deux fois dans un hôpital psychiatrique après que ses parents lui aient fait subir un traitement répressif semblable à celui qu'ils avaient, jusque-là, réservé à sa sœur.

Après avoir dévoré *Sœurs, Saintes et Sibylles*, nous pouvons tout de suite ressentir l'impression bizarre de ne pas avoir réussi à sortir du livre, d'être incapable de vivre de la même manière, comme si quelque chose avait été perdu ou gagné dans ces pages. Nous nous imaginons connaître intimement les modèles de la photographe puisque nous avons cru être en communion avec eux, en particulier avec Barbara. Nous pouvons également croire que la photographe a su illustrer, comme jamais nous n'aurions pu le faire, ce que nous connaissons à peine de nous-même. Même si elle ne nous a jamais rencontrée, Goldin réussit l'exploit d'être non seulement le miroir de ses modèles, par le biais de son art, mais aussi *notre miroir*. Ces impressions, à la suite de la lecture, sont si particulières que nous ne pouvons rester indifférente face à cette œuvre; mieux encore, nous sommes complètement fascinée par celle-

---

<sup>1</sup> Joachim Sartorius, « Deep pictures of us all », in *Nan Goldin : I'll be your mirror*, Elisabeth Sussman et David Armstrong (cons.), New York, Whitney Museum of American Art, 1996, p. 323.

<sup>2</sup> Nan Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*, Paris, Les Éditions du Regard, 2005, les pages ne sont pas numérotées.

ci. Comme Narcisse amoureux de son image, nous sommes captivée par ces modèles en qui nous nous reconnaissons. Leur histoire devient notre histoire. Elle nous fait grandir, nous fait sourire, nous bouleverse. Nous la porterons pour toujours, comme si elle était la nôtre ou celle d'un proche. Il y a eu notre vie avant et après la lecture de cette oeuvre. L'impact de ses œuvres sur des individus d'horizons différents est si grand que certains avant nous ont tenté d'expliquer le phénomène. Pour Joachim Sartorius, l'œuvre de Goldin nous parle parce qu'elle questionne notre identité :

The fact that her photographs have been understood internationally, far beyond New York, and have triggered so many emotions and reactions in so many people, must have something to do with this. She questions our identity. She questions the human condition and the way we live, as individuals, now<sup>3</sup>.

Cette explication, bien qu'elle soit pertinente, ne parvient pas à satisfaire notre curiosité. Il nous apparaît possible de trouver plusieurs autres facteurs expliquant à la fois l'effet de l'œuvre de Goldin sur nous et la fascination que nous pouvons éprouver pour certains de ses modèles, dont Barbara. Ce mémoire se propose de trouver plusieurs de ces facteurs et de répondre aux questions qui y sont liées : Comment Goldin réussit-elle ce tour de force ? Comment parvient-elle à créer des liens solides entre nous et ses modèles ? Comment Goldin, par son art, réussit-elle à renforcer ce lien ? Les modèles ont-ils des caractéristiques particulières ? En quoi ce livre est-il singulier ? A-t-il des caractéristiques propres nous incitant à nous interroger sur ce qui y est montré ? Illustre-t-il un sujet commun de manière originale grâce à des différences formelles importantes ? Avions-nous, à ce moment précis de notre vie, besoin de faire face à certains protagonistes, ce qui expliquerait l'impact qu'ils ont eu sur nous ?

Afin de répondre à ces questions, ce mémoire se propose d'analyser la figure de Barbara dans le livre *Sœurs, Saintes et Sibylles* de Nan Goldin (2005), en se nourrissant d'ouvrages sur la photographie et la lecture et en s'appuyant sur la théorie des figures (Gervais, 2006; Lefebvre, 1997; Didi-Huberman, 1992), non pas comme une grille de lecture, mais bien comme fondement d'un raisonnement et d'une analyse.

---

<sup>3</sup> Joachim Sartorius, « Deep pictures of us all », in *Nan Goldin : I'll be your mirror*, op. cit., p. 323.



Cette théorie des figures sera d'ailleurs décrite dans le premier chapitre, qui servira non seulement à définir la figure, mais à présenter aussi l'acte de lecture, notions essentielles à l'entendement de cette analyse. En effet, il est primordial de connaître ces concepts pour bien comprendre ce mémoire, qui cherche principalement à cerner ce qui se produit lorsque nous lisons *Sœurs, Saintes et Sibylles* et devenons tout à coup fascinée par Barbara, une des protagonistes. Ce chapitre envisagera la lecture sous l'angle d'une activité sémiotique. Un individu, lorsqu'il lit, tente de saisir un signe, le livre, bien que la saisie totale soit impossible. Personne ne peut posséder toutes les connaissances mises en jeu par un livre; des lectures ultérieures permettront toujours au lecteur de modifier ou d'enrichir sa conception de l'ouvrage. Il sera également question des cinq processus qui, selon Thérien, sont interreliés et oeuvrent de façon concomitante et parallèle dans la lecture<sup>4</sup>. Il s'agit des processus neurophysiologique, cognitif, affectif, argumentatif et symbolique. Ils impliquent que, pour lire, il faut être capable non seulement de reconnaître les mots et de comprendre le texte, mais de le mettre en relation avec d'autres textes. Nous réagissons à ce que nous lisons et, parfois, pour des raisons que nous verrons, nous pouvons aimer le texte. Apprécié ou non, il sera l'objet d'une réflexion; le lecteur tentera d'émettre une hypothèse afin de l'interpréter.

C'est également dans ce chapitre que nous verrons les nombreuses acceptions du mot *figure*. Puis, nous nous arrêterons sur la signification qui nous intéresse le plus dans ce mémoire, à savoir celle où la figure est un objet de pensée provoquant chez le lecteur qui la regarde un sentiment vif et profond qui peut l'amener à entamer un travail d'interprétation et d'appropriation de cette figure. D'après Bertrand Gervais, cette figure a trois facettes<sup>5</sup>, elle est une figure-trace, c'est-à-dire qu'elle renvoie d'abord à un signe ou à une chose que nous percevons et qui nous marque. Elle est également une figure-savoir, car le lecteur fasciné voudra comprendre ces traces qui le marquent. Pour ce faire, il pourra se servir de l'histoire du référent. La figure est enfin une figure-objet de pensée, la facette de la figure tenant compte de la fascination qu'éprouve le lecteur pour le référent.

---

<sup>4</sup> Gilles Thérien, « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n° 2, 1990, p. 73.

<sup>5</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures*, Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 13.

Le deuxième chapitre se concentrera sur la facette de la figure-trace puisque, si Barbara est une figure, celle-ci s'ancre dans une pratique concrète, dans une situation, dans un art qui est celui de Goldin. Ce chapitre permettra d'illustrer comment l'artiste arrive à transformer de simples clichés de Barbara, qui n'ont pas été réalisés par la photographe, en de véritables icônes. D'abord, nous verrons que l'importante place qu'occupe Goldin dans l'histoire de la photographie participe déjà au statut de l'œuvre et, par extension, à la valeur attribuée à Barbara. Puis, en faisant un portrait de l'artiste et de ses œuvres, on essaiera de comprendre comment l'art de Goldin, en général, contribue à rendre auratiques (Didi-Huberman) les clichés qu'elle fait et comment *Sœurs, Saintes et Sibylles*, en particulier, réussit à placer Barbara dans une classe à part grâce à des éléments qui lui sont propres et qui sont aperçus dès la première lecture de l'œuvre. Nous verrons aussi en quoi les matériaux, soit le texte et les photographies, participent, chacun à leur manière, à l'intérêt que nous éprouvons pour Barbara. Le recueil lui-même est auratique : sa couverture, en plus d'être d'une couleur tape à l'œil, ressemble à celle d'un missel<sup>6</sup>, livre liturgique catholique contenant toutes les informations pour mener une messe. Tel un missel, *Sœurs, Saintes et Sibylles*, contient toutes les informations pour mener un culte. Ainsi, avant même d'essayer de comprendre l'œuvre, différents éléments participent au fort attrait que nous éprouvons pour Barbara. La lecture de cette œuvre, qui impliquera entre autres l'analyse des images et la compréhension du texte, réussira à rendre son personnage principal, Barbara, hors de l'ordinaire, voire inoubliable. Mais comment est-ce possible? C'est ce que nous verrons dans le chapitre 3.

Le dernier chapitre s'intéressera à la figure-savoir (la figure en tant qu'objet pouvant transmettre des connaissances) et à la figure-objet de pensée (la figure analysée du point de vue de la relation de fascination). Ce chapitre se consacrera aux éléments qui, lors de la compréhension et de l'interprétation de *Sœurs, Saintes et Sibylles*, facilitent l'émergence d'une figure. D'une part, nous nous pencherons sur le savoir que la sœur de Goldin nous lègue. Nous verrons en quoi ces connaissances transmises par le biais des images et du texte ont l'apparence d'une vérité cachée, d'une révélation, ce qui participe au fort attrait que nous éprouvons pour l'œuvre. Nous verrons aussi qu'elles ont pour effet d'élever Barbara. Cette

---

<sup>6</sup> Cette idée sur le missel a été soulevée par Martine Delvaux dans le cadre du cours « Photo biographie et sexuation » qu'elle a donné à la session d'hiver 2006 à l'UQAM.

élévation est, pour différentes raisons, le résultat des nombreuses histoires évoquées dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, mais également le produit des caractéristiques particulières des photographies de cette œuvre. Ces clichés, tout en soulignant que Barbara est dans une classe à part, sont dignes de l'iconographie de l'art chrétien. L'œuvre ne valorise pas seulement Barbara, mais aussi ceux et celles qui y sont associés, comme les gens de la marge. Puisque c'est la périphérie qui est élevée, mais aussi puisque les idées du discours dominant sont déconstruites par les connaissances léguées par Barbara, le savoir entraîne un renversement. D'autre part, il sera question de la relation que la lectrice entretient avec la figure. Plus précisément, il s'agira de montrer en quoi Goldin réussit, avec brio, dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, à susciter chez la lectrice un investissement important dans la compréhension et l'interprétation de la figure de Barbara.

## CHAPITRE I

### FIGURE ET LECTURE

#### 1.1 La lecture

##### 1.1.1 L'activité sémiotique

Pour bien saisir le contenu de ce mémoire, c'est-à-dire comprendre ce qui se produit lorsqu'une personne lit *Sœurs, Saintes et Sibylles* et devient tout à coup fascinée par un des personnages principaux, comme Barbara, il faut maîtriser les notions de figure et de lecture, qui sont directement liées à ce contenu. Ce premier chapitre du mémoire se propose donc de faire un exposé de ces notions.

Gilles Thérien explique que l'acte de lecture est une caractéristique fondamentale de l'homme, car il ne renvoie pas seulement à la lecture de textes littéraires, mais bien à la lecture de signes<sup>1</sup>. L'être humain est d'abord et avant tout un lecteur de signes, qui sont la présence paradoxale d'un objet absent. Par exemple, le mot « gazon » est un signe, car il désigne le gazon, qui n'a pas besoin d'être présent pour être ainsi évoqué. Les signes ont donc pour fonction de représenter ou de figurer des objets absents. Ils ne sont jamais univoques à moins d'avoir été contraints « conventionnellement » à l'être, par exemple en mathématiques ou dans le système international des signaux de circulation. Ils peuvent servir dans plusieurs systèmes très différents les uns des autres sans être pour autant modifiés. Enfin, ils n'existent jamais seuls. Ils sont toujours liés à un contexte. Ils supposent toujours l'existence d'au moins un deuxième signe avec lequel ils forment système, si petit soit-il.

---

<sup>1</sup> Cette partie expliquant la lecture de signes est un résumé de l'article « Pour une sémiotique de la lecture » de Gilles Thérien (*loc. cit.*, p. 67-80).

L'objet du monde que le signe représente, lui, est absent. Cela veut dire qu'il n'y a pas de rencontre directe possible entre le sujet (celui qui lit le signe) et un quelconque objet du monde, y compris un autre sujet. Il faut l'intermédiaire des signes pour que cette rencontre puisse avoir lieu. Or, l'objet rejoint grâce à notre lecture n'est jamais l'objet total, complet. C'est un objet pris sous un certain angle et qui, de ce fait, apparaît comme échappant toujours à une saisie totale. Ainsi, il faut continuellement recommencer la lecture, tout en sachant que ce processus est sans fin. En un sens, l'objet est un produit de l'activité sémiotique, de l'activité de lecture. À moins que le sujet décide d'y mettre un terme, cette activité ne se termine jamais puisque la lecture d'un signe peut toujours nous mener ailleurs, plus loin. Par exemple, personne ne peut prétendre saisir totalement un livre qu'il vient de lire; il y a toujours d'autres façons de le comprendre, de l'interpréter.

#### 1.1.2 La perception et la compréhension

Thérien dénombre cinq « processus qui sont interreliés et qui oeuvrent de façon concomitante et parallèle<sup>2</sup> » dans la lecture. Le premier, le processus neurophysiologique, permet que les signes soient reconnus, perçus, enregistrés. Par exemple, un lecteur ne peut pas comprendre un texte en langue étrangère, voire rédigé dans un système d'écriture différent (cyrillique ou chinois), s'il ne connaît pas les signes de ce texte. Le deuxième, le processus cognitif, « identifie [les signes], leur donne une signification, les regroupe, les segmente et s'assure de l'intégration cohérente de ces significations<sup>3</sup> ». C'est ce processus qui nous permet de comprendre ce qu'on lit, que le texte soit complexe ou non :

il ne s'agit pas simplement de comprendre "Jacques et Marie vont au restaurant " ou encore "le chat est sur le paillason", mais des choses beaucoup plus complexes comme "Deux lettres venant d'une ville lointaine, postées à quelques heures d'intervalle, dans des quartiers différents, par des personnes différentes, la joignent en même temps..."<sup>4</sup>.

Pour comprendre ce qu'il lit, le lecteur ne peut se passer d'une illusion référentielle minimale, c'est-à-dire que le texte doit avoir une certaine correspondance avec le monde, tel que les conventions partagées permettent de le représenter. Thérien identifie quatre préconstruits (le sujet, l'espace, l'action et le temps), qui nous permettent de comprendre ce

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 74.

qu'on lit parce qu'ils existent à la fois dans la réalité, mais aussi dans l'objet littéraire, sous la forme de personnage, de lieu, d'action et de temps<sup>5</sup>. Dans le même ordre d'idées, Vincent Jouve déclare avec raison qu'un personnage absolument différent de la réalité ne pourrait être compris des lecteurs :

il est impossible au texte de construire un personnage absolument différent de ceux que le sujet côtoie dans la vie quotidienne. [...] Un être alternatif complet est, à la lettre, inassimilable par le lecteur. [...] le narrateur ne pouvant décrire le personnage totalement et sous tous ses angles, le rôle de lecteur s'avère essentiel<sup>6</sup>.

La fonction du lecteur est primordiale puisque c'est ce dernier qui comble les « blancs » du texte. Notamment, si un auteur décide volontairement de ne pas décrire la physionomie du personnage principal, le lecteur, pour percevoir le protagoniste, doit utiliser sa mémoire et son imagination. Cependant, il est important de souligner que la mémoire, au sens de Thérien, n'est pas un réservoir :

[Elle] n'est pas localisée et [...] elle n'est pas non plus un vaste contenu duquel on pourrait sortir des souvenirs miraculeusement conservés par rapport à d'autres événements dont il n'y aurait plus de traces. On voit mal comment cette conception de la mémoire-réservoir pourrait nous aider à comprendre la lecture de Borges ou de Joyce ou encore un récit d'aventure au Népal au dix-neuvième siècle. La mémoire apparaît plus comme un système d'organisation des perceptions que comme un "conservatoire" mis à notre disposition<sup>7</sup>.

Si je lis un texte dont l'histoire se déroule à Paris, je ne peux utiliser ma mémoire pour me représenter Paris parce que je n'y suis jamais allée. Par contre, si, dans cette histoire, il est question d'une école parisienne, je peux, en ayant recours à mes connaissances et expériences, ainsi qu'à mon imagination, utiliser ce dont je me souviens des écoles où j'ai étudié pour percevoir cette école de l'histoire. Ce principe, qui guide notre travail pour percevoir une école, par exemple, Marie-Laure Ryan le nomme « principe de l'écart minimal » :

[Ce principe demande que] nous interprétions le monde de la fiction [...] comme étant aussi semblable que possible à la réalité telle que nous la connaissons. Cela signifie que nous projetons sur le monde fictif [...] tout ce que nous savons du monde réel et que nous n'opérons que les ajustements qui sont strictement inévitables<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>6</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1992, p. 27.

<sup>7</sup> Gilles Thérien, *loc. cit.*, p. 74.

<sup>8</sup> M.-L. Ryan, « Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure », *Poetics*, vol. 9, n° 4 (août), 1980, p. 406.

Par exemple, s'il est question d'une école, nous l'imaginerons semblable à ce que nous connaissons d'un établissement scolaire jusqu'à ce qu'un renseignement, dans le texte, incompatible avec notre conception, nous oblige à modifier notre image de cette institution.

### 1.1.3 La réception

Le troisième processus est le processus affectif. Il implique l'élaboration affective qui accompagne la construction que le lecteur élabore sur le plan intellectuel. C'est ce qui explique qu'un lecteur aimera ou n'aimera pas, et ce, à des degrés divers, ce qu'il lit. Plusieurs personnes ont tenté d'expliquer ce qui faisait en sorte qu'un lecteur aimait une histoire plus qu'une autre. Voici les deux explications qui, si nous ne tenons pas compte de l'amour pour la forme, sont les plus convaincantes et les plus intéressantes. Freud constate qu'une des raisons pour lesquelles nous éprouvons parfois du plaisir en lisant est que cette lecture nous permet de réaliser nos désirs : « la véritable jouissance de l'œuvre littéraire provient de ce que notre âme se trouve par elle soulagée de certaines tensions. Peut-être même le fait que le créateur nous met à même de jouir désormais de nos propres fantasmes sans scrupule ni honte contribue-t-il pour une large part à ce résultat<sup>9</sup>. » Ce plaisir n'est pas sans rappeler le lu, une des trois instances de la lecture, qui, selon Picard, est la part du lecteur qui « adhère à la fiction, par l'intermédiaire de laquelle il retrouve en partie ses fantasmes coutumiers<sup>10</sup>. » Ces désirs à la source du plaisir de lecture peuvent être avoués comme ils peuvent être inconscients.

L'autre explication est davantage liée à une autre instance de la lecture, le lisant qui, d'après Jouve, est la part du lecteur qui est victime de l'illusion romanesque<sup>11</sup>. Cette part du lecteur veut croire qu'il y a, devant lui, une personne et non un personnage. Par conséquent, le lecteur aura tendance à être empathique envers ce personnage, à être triste s'il lui arrive quelque chose de malheureux, comme si c'était arrivé à un proche. En y pensant bien, ces deux explications de l'intérêt que porte un lecteur à une œuvre, soit la réalisation de

---

<sup>9</sup> Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé », chap. in *Essais de psychanalyse appliquée*, trad. par E. Marty, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1933, p. 80.

<sup>10</sup> Michel Picard, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1995, p. 40.

<sup>11</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 85.

fantasmes et l'empathie, sont souvent liées. Nous pouvons être empathique envers un personnage considéré comme une personne entre autres parce que ce dernier est associé, d'une manière ou d'une autre, à nos désirs, à nos fantasmes, à nos peurs. Par exemple, *Sœurs, Saintes et Sibylles* est pour nous une œuvre marquante parce qu'elle traite de sujets qui nous sont chers et qui sont liés à nos besoins. Par le fait même, nous sommes empathique envers le personnage de Barbara parce que son histoire est associée à ces thèmes. Mais l'œuvre est également fascinante pour d'autres raisons. Le travail que Goldin a accompli pour mener la lectrice vers une certaine interprétation est remarquable. Il importe maintenant de se demander : qu'est-ce qu'interpréter?

#### 1.1.4 L'interprétation

Pour Bertrand Gervais, l'interprétation est le « processus qui prend la relève quand des aspects de l'objet échappent à ce [qui est] précompris [ou facilement assimilable] et qu'ils requièrent, pour leur explication, un travail d'invention, de mise en relation faisant apparaître des propriétés ou des sens nouveaux<sup>12</sup>. » Parce qu'elle nous amène à nous approprier ce qui, de l'objet, échappe au précompris, l'interprétation diffère de la compréhension, qui est « ce processus [...] engagé quand des aspects de l'objet peuvent être pris en eux-mêmes, qu'ils ont déjà été en quelque sorte précompris et qu'ils peuvent être traités simplement, en deçà par conséquent des limites du savoir<sup>13</sup>. » C'est lors de l'interprétation qu'entrent en scène les quatrième et cinquième processus. Le quatrième, le processus argumentatif, est ce qui tend le lecteur à faire une hypothèse sur ce qu'il est en train de lire. Son hypothèse, pour être convaincante, doit tenter de lier les éléments de l'histoire en un tout cohérent. Lefebvre signale qu'elle va se modifier au cours de la lecture si un nouvel élément entre en contradiction avec elle<sup>14</sup>. C'est ici que se situe le lectant, une des trois instances de la lecture,

<sup>12</sup>Bertrand Gervais, *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 1998, p. 70.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 70.

<sup>14</sup>Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature », chap. in *Psycho : de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, Montréal, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, p. 32.



qui, comme le définit Picard, « fait entrer dans le jeu la secondarité, attention, lucidité, réflexion, rationalité et raisonnement, mise en œuvre critique d'un savoir, etc.<sup>15</sup> »

Norman N. Holland souligne, dans *5 Readers Reading*, que ce besoin de trouver une unité, un tout cohérent, ne date pas d'hier. Il y a plus de deux mille ans, Aristote affirma qu'une des choses qu'un auditoire essaie de faire est de tenter de trouver une unité dans ce qu'il voit, que ce soit un thème, une signification ou une idée autour desquels les multiples détails d'une pièce ou d'une histoire trouveront un sens. Holland ajoute que les histoires ne présentent pas d'unité, ce sont les lecteurs qui essaient d'en trouver, et ce, pour deux raisons. Concernant la première, Holland affirme qu'il semble que le besoin d'unité soit essentiel au sujet<sup>16</sup>. Freud, par exemple, remarque que plusieurs expériences l'ont amené à penser que le travail du rêve a pour contrainte de combiner tous les éléments qui ont été la source du rêve en une seule unité<sup>17</sup>. La seconde raison est que les lecteurs paraissent avoir besoin de cette unité :

All readers need to "make sense" of a text to some extent. Otherwise they complain of obscurity and express varying degrees of discomfort and anxiety. Evidently, then, the organic unity in literary works, which is really a unity people create for the work in their own minds, serves some kind of defensive purpose for the reader. "Meaning," that is, the act of making sense of a text, works as a defense against some source of anxiety<sup>18</sup>.

Pour trouver une unité, le lecteur peut avoir recours à des savoirs antérieurs, comme ceux obtenus à la suite des lectures précédentes, tout en conservant des éléments du texte puisque, après tout, l'interprétation n'est pas un délire! Comme le remarque Holland, le lecteur respecte généralement ce que l'auteur lui dit de faire :

The writer creates opportunities for projection but he also sets constraints on what the reader can or cannot project into the words-on-the-page and how he can or cannot combine them. The reader can violate these stringencies, of course, but if he does so, he loses the possibility of sharing his reading with others and winning their support for his lonely and idiosyncratic construct<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> Michel Picard, *La littérature et la mort*, op. cit., p. 40.

<sup>16</sup> Norman N. Holland, *5 Readers Reading*, New Haven and London, Yale University Press, 1975, p. 14.

<sup>17</sup> Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, traduction de A. Brill (1913), New York, Macmillan, 1900, p. 179.

<sup>18</sup> Norman N. Holland, op. cit., p. 14.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 219-220.

Cependant, même si elles restent fidèles au texte, les interprétations varient beaucoup d'un lecteur à l'autre. Même si nous lisons le même texte, il y aura autant de lectures qu'il y a de personnes. Parfois elles sont différentes parce qu'il y a erreur de lecture, mais, la plupart du temps, elles le sont parce que les lecteurs ont des besoins et des désirs distincts. Comme le dit Holland, peu importe le degré d'objectivité de la lecture, le lecteur structure et adapte sa lecture en fonction de ses besoins<sup>20</sup>. Ce que nous choisissons pour interpréter doit nous faire plaisir<sup>21</sup>.

Cette interprétation ne sera souvent possible qu'à la suite d'une seconde lecture, laquelle, pour reprendre les mots de Gervais, nous libère des entraves de la première :

Elle ouvre la porte, aurait dit Barthes, à une lecture plurielle, une lecture affranchie de la progression et de la consommation, une lecture libre de vaquer à ses jeux multiples sur le texte. La relecture permet de changer le regard sur le texte, de le transformer en tableau, en une totalité aisée à capter en un seul mouvement<sup>22</sup>.

L'hypothèse résultant de ces lectures servira non seulement à mieux interpréter le texte, mais aussi à interpréter ce qui peut être à l'extérieur de l'œuvre. C'est ici qu'entre en ligne de compte le processus symbolique, qui implique que les « résultats partiels ou globaux de la lecture sont intégrés dans des systèmes de signes plus vastes qui s'appliquent à un plus grand nombre d'objets<sup>23</sup>. » Plus précisément, notre lecture nous permet non seulement d'interpréter le livre, mais aussi d'autres objets du monde.

### 1.1.5 L'appropriation

Puisque chacun interprète en fonction de ses besoins, l'interprétation est une activité singulière pouvant également nous aider à mieux nous lire nous-mêmes, nous, les lecteurs qui nous approprions le texte. Lorsque nous interprétons de façon très personnelle, nous avons parfois recours à ce que Bertrand Gervais appelle une métaphore fondatrice. Elle est une intuition ou une hypothèse toute personnelle sur la façon dont le texte peut être lu :

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>22</sup> Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 81.

<sup>23</sup> Gilles Thérien, « Pour une sémiotique de la lecture », *loc. cit.*, p. 75.

[Elle] inscrit un écart par rapport à la norme, une hypothèse qui se démarque des habitudes de lecture. Il ne s'agit pas de rechercher l'originalité à tout prix, de faire neuf quoi qu'il arrive, mais de trouver à même sa situation de lecture du texte une singularité, fondée sur le principe de sa propre individualité<sup>24</sup>.

Cette métaphore est la source de multiples réflexions explorant le texte. Ainsi, elle orientera les lectures subséquentes. Elle est aussi une force, elle possède une dimension incitative, « puisqu'elle doit être l'origine d'un investissement subséquent. Une métaphore qui resterait lettre morte ne serait tout simplement pas fondatrice<sup>25</sup>. » Enfin, cette métaphore fondatrice peut prendre la forme d'une figure.

## 1.2 La figure

### 1.2.1 *Figura* et l'activité de figuration

Issu de la même racine que *finger*, *figulus*, *fictor* et *effigies*, *figura* signifie, à l'origine, « forme plastique<sup>26</sup> ». En parfait accord avec le sens primitif de « forme plastique », la figure a fini par renvoyer également à une forme perceptible, qu'elle soit grammaticale, rhétorique, logique, mathématique et même, plus tard, musicale et chorégraphique. *Figura* servait souvent à traiter de *tupos* (« marque, empreinte »), de même que de *plasis* et *plasma* (« forme plastique »). À partir du sens de *tupos* s'est répandu un usage de *figura* compris comme une « empreinte d'un sceau ». La correspondance établie avec des mots tels que *plasis* a renforcé la tendance de *figura* à accroître son étendue jusqu'à embrasser les sens de « statue », d'« image » et de « portrait », et à empiéter sur le domaine de *statua*, voire d'*imago*, *effigies*, *species* et *simulacrum*. Contrairement à *forma* et à *imago*, qui entretiennent des liens trop étroits avec le modèle ou la copie, *figura* peut renvoyer autant au modèle (dans le sens de forme plastique) qu'à la copie (dans le sens d'empreinte). Enfin, d'autres sens se sont fixés à *figura*. Ce mot peut être employé dans le sens d'« image onirique », de « vision », de « fantôme » et de « figure rhétorique ».

<sup>24</sup> Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 81.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>26</sup> Je reprends ici les grandes lignes de la recherche d'Auerbach dans *Figura* sur les sens qu'a le mot figure (Erich Auerbach, « De Térence à Quintillien », chap. in *Figura*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1993, p. 9-29.).

C'est parce que *figura* renvoie non seulement à la copie, mais aussi au modèle que Richard Kearney opte pour ce terme pour désigner le rôle fondateur de la conscience créatrice. Dans « La phénoménologie de la figuration », il explique que, contrairement à *imagination*, qui renvoie surtout à la copie, le terme *figuration*, en raison de son origine latine (*fingo-fingere-fictum*), contient le sens de créer/faire actif originaire. Il renvoie donc autant à la reproduction qu'à la création. Ainsi, ce terme nous permet de surmonter le sens d'imitation apporté par le mot « imagination ». Il nous permet également de cerner le sens proprement productif de la conscience intentionnelle dans toutes ses modalités, de reconnaître la spécificité unique des trois modalités intentionnelles de la conscience (perception, imagination, signification), lesquelles s'enchevêtrent la plupart du temps<sup>27</sup>. La modalité de la perception, chez Kearney, renvoie à l'action du sujet qui se représente un objet perçu<sup>28</sup>. Kearney ajoute que toute perception est perception *comme*, car nous n'entrons jamais en contact direct avec l'objet lors de l'activité sémiotique (art. 1.1.1). Il est toujours question de plusieurs aperçus partiels qui s'imposent comme perception totale. À ce sujet, Kearney mentionne que le sujet, pour avoir l'impression d'une perception totale (pour faire comme s'il était en présence de l'objet), doit user de son imagination :

Notre expérience percevante est alors l'impossibilité de la possibilité d'une présence totalisée. Ce qui veut dire que la perception est la perception de quelque chose *comme* elle pourrait être dans son essence, dans sa totalité, *si* seulement la perception d'une telle totalité était réalisable. [...] Percevoir quelque chose [...] c'est figurer l'essence absente d'une chose *comme si* elle y était présente. Cette dialectique *comme si* de présence et d'absence est la structure même de la figuration comprise comme extase temporelle<sup>29</sup>.

Une personne peut également avoir recours à une figuration en tant qu'imagination, qui implique qu'on « se figure l'essence d'une chose à partir d'un analogue "imagé" qui remplit intuitivement sa visée par une quasi-présence qui *ressemble* à l'objet visé<sup>30</sup>. » Par exemple, une personne peut se figurer James Joyce, en regardant le portrait de celui-ci. Elle peut également avoir recours à la figuration en tant que signification, qui veut dire que l'« on se figure l'essence qu'à partir d'un analogue non-intuitif, c'est-à-dire un signe ou expression qui

<sup>27</sup> Richard Kearney énumère les raisons pour lesquelles il opte pour le mot figuration dans *Poétique du possible* (Richard Kearney, « La phénoménologie de la figuration », première partie in *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, Paris, Beauchesne, 1984, p. 41-88. ).

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 60.

indique l'objet visé par contiguïté sans aucune ressemblance intuitive. Les mots "James Joyce" ne lui ressemblent en rien<sup>31</sup>. » À la différence de la figuration percevante, qui implique un *comme*, la figuration en tant qu'imagination implique un *comme si* :

Se figurer imaginativement n'est bien sûr pas seulement se figurer *comme*, mais aussi se figurer *comme si*. Nous ne nous figurons pas seulement l'événement de la crucifixion peinte par Dali *comme* un événement historique qui se passait il y a deux mille ans. En tant que figuration esthétique et imaginaire, nous nous figurons cet événement *comme si* il se passait ici et maintenant devant nous. L'imagination, comme la perception, figure l'essence de son objet visé *comme si* elle était présente. [...] [En fait,] il faut dire que la « présence » proprement esthétique est caractérisée par un double *comme-si*, un double degré d'absence : l'objet esthétique n'est présent que i) *comme si* il était un aperçu actuel et ii) *comme si* cet aperçu était lui-même une présence totalisée et adéquate<sup>32</sup>.

Coleridge nommait cette attitude esthétique d'un double *comme si* « the suspension of disbelief », qui fait en sorte qu'une personne peut réagir devant l'art de la même façon qu'il réagirait dans la réalité. C'est ce qui explique que nous pouvons connaître devant un objet esthétique des sentiments aussi vifs et profonds que ceux vécus dans la vie quotidienne.

### 1.2.2 La figure en tant que résultat d'un travail sur ce qui nous obsède

La figure qui nous intéresse apparaît lorsque la figuration provoque chez celui qui la pratique des sentiments vifs et profonds et que l'objet figuré se grave dans sa mémoire. Elle est touchante et marquante parce qu'elle est liée de près ou de loin à nos besoins et à nos fantasmes et, quand elle apparaît, elle ressemble à une véritable révélation. Gervais a compris que ces impressions sont si fortes que la figure peut nous faire croire qu'avant elle, « il n'y avait rien. Puis, soudainement, quelque chose surgit qui change tout<sup>33</sup>. » Pour cette raison, cette chose devient fascinante aux yeux du lecteur. Witold Gombrowicz raconte d'ailleurs de façon sarcastique l'apparition de cet objet qui devient captivant :

Dans l'infinité des phénomènes qui se passent autour de moi, j'en isole un. J'aperçois, par exemple, un cendrier sur ma table (le reste s'efface dans l'ombre). Si cette perception se justifie (par exemple, j'ai remarqué le cendrier parce que je veux y jeter la cendre de ma cigarette), tout est parfait. Si j'ai aperçu le cendrier par hasard et ne reviens pas là-dessus, tout va bien aussi. Mais si, après avoir remarqué ce phénomène sans but précis, vous y revenez, malheur ! Pourquoi y êtes-vous revenu ? Voilà comment, par le simple fait

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>33</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 1.

que vous vous êtes concentré sans raison une seconde de trop sur ce phénomène, la chose commence à être un peu à part, à devenir chargé de sens...

- Non, non! (vous vous défendez) c'est un cendrier ordinaire.
  - Ordinaire? Alors pourquoi vous en défendez-vous, s'il est vraiment ordinaire?
- Voilà comment un phénomène devient une obsession<sup>34</sup>.

Cependant, être en présence d'éléments marquants n'est pas suffisant. Lefebvre affirme que, pour qu'il y ait figure, pour que des éléments marquants deviennent obsédants, il faut qu'ils deviennent signifiants ensemble. Il doit être possible de créer un réseau à partir d'eux :

La figure relève donc de ce qui est mémorable, mais tout ce qui impressionne n'est pas forcément figure. On pourrait dire, plutôt, que tout ce qui impressionne est matière de figure ou amorce de figure. C'est que l'expérience de la figure suppose une totalité organisée existant de façon non fragmentaire dans la mémoire. Or bien des fragments qui subsistent [...] ne trouvent jamais à se consteller dans un réseau, ils continuent d'exister de leur existence fragmentaire au sein de la mémoire sans jamais réussir véritablement à prendre un sens en regard de la vie imaginaire du spectateur – ce sont des souvenirs<sup>35</sup>.

Que les éléments marquants doivent faire réseau implique un travail de la part du lecteur ou du spectateur. En situation de lecture ou de spectature, il doit tenter de trouver une unité, parfois une métaphore fondatrice, voire une figure, pouvant expliquer en partie le texte qu'il vient de lire, pouvant unir de manière cohérente les fragments marquants. Or, cette figure ne peut expliquer le texte qu'en partie. Guérin nous prévient que le livre n'« apparaît » pas grâce à la figure : « la rémanence du réel dans la Figure ne saurait être pensée en termes de pure immanence. Il faudrait être bien naïf pour croire que la réalité est, "en chair et en os", enfermée *dans* la Figure, qui en serait l'enveloppe<sup>36</sup>. »

Cette distance entre le référent et la figure n'est pas seulement explicable parce que l'activité sémiotique ne peut mener à un contact direct avec l'objet (art. 1.1.1), mais aussi parce que la métaphore fondatrice, tout comme la figure, interprète un référent de façon particulière, singulière (art. 1.1.5). Expliquer le texte n'est pas son but premier. Même si, en général, il y a un lien logique entre la figure et le référent (la figure ne surgit généralement

<sup>34</sup> Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Paris, Denoël, 1966, p. 10-11.

<sup>35</sup> Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature », chap. in *Psycho : de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, op. cit., p. 22.

<sup>36</sup> Michel Guérin, « Idée d'une figurologie », in *La terreur et la pitié. I- la terreur*, Arles, Actes sud, 1984, p. 25.

pas d'un délire), la figure est moins le résultat servant à expliquer le référent qu'une construction unifiant ce qui, dans le référent, nous marque. Elle sert donc davantage à nous révéler comme lecteur qu'à révéler le référent. Martin Lefebvre identifie comme traits ce que nous conservons du référent<sup>37</sup>.

Pour interpréter ces traits, le lecteur a recours à une plus ou moins grande portion de son encyclopédie. Il peut tout utiliser, sa mémoire et ses connaissances personnelles et culturelles. Il n'y a aucune restriction. La figure est donc ouverte, dynamique et infinie puisqu'elle permet une multitude d'associations. Son ouverture et son dynamisme sont d'autres raisons pour lesquelles la figure s'éloigne du référent :

La métaphore constitutive de la Figure s'indique, au principe, non pas comme dérivation (transport, transfert) de sens, mais comme abandon de la référence ou plutôt : en tant que commutation de la référence en espace. Le sens, à la fois synthétique et dynamique, de la Figure se déploie comme « métaphore absolue » (Blumenberg) : au lieu de renvoyer à un sens « propre », extérieur et premier, *la métaphore devient source*, puisque sa forme, définitive et malléable, est grosse de toutes ses transformations<sup>38</sup>.

Puisqu'elle est éternellement dynamique et ouverte, cette figure qui nous attire nous résiste également. Elle ne se dévoile jamais entièrement, nous pouvons toujours trouver une autre chose du savoir culturel ou privé avec laquelle l'associer. Puisque nous pouvons utiliser le savoir culturel et privé pour nous l'approprier, elle « oscille constamment entre l'univers intime et privé de la mémoire et de l'imaginaire du spectateur et l'univers public de la mémoire et de l'imaginaire culturel. Lorsqu'elle est très privée, [Lefebvre note que] la figure ressemble *au punctum* barthésien. [...]»<sup>39</sup>. » Du punctum, Barthes dira que « c'est lui qui part de la scène [photographiée], comme une flèche, et vient me percer<sup>40</sup> » et qu'en « donner des exemples [...], c'est d'une certaine façon *me livrer*<sup>41</sup>. »

<sup>37</sup> Martin Lefebvre, *op. cit.*, p. 62.

<sup>38</sup> Michel Guérin, *op. cit.*, p. 32.

<sup>39</sup> Martin Lefebvre, *op. cit.*, p. 63.

<sup>40</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 49.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 74.

### 1.2.3 Les trois facettes de la figure

Que la figure soit davantage publique ou privée, elle a trois facettes<sup>42</sup>. Elle est figure-trace, c'est-à-dire qu'elle renvoie d'abord à un référent que nous percevons et qui nous marque. Après tout, la figure s'est développée sur la base de celui-ci. La figure est également figure-savoir, car ces restes qui nous marquent doivent maintenant être compris. Pour ce faire, nous utilisons l'histoire du référent, mais également nos savoirs personnel et culturel afin de tenter de combler les blancs de cette histoire, mais aussi afin de mieux nous approprier la figure. Lorsque nous rendons la figure nôtre parce qu'elle nous fascine et nous obsède, nous jouons avec la dernière facette de la figure, la figure-objet de pensée, la figure tenant compte de sa relation avec le lecteur. C'est ici que les traits, ce qui marque, s'éloignent de plus en plus du référent pour devenir la source d'un vaste réseau d'associations tenant compte des désirs et besoins du sujet. Il est possible d'illustrer davantage ces trois facettes en faisant une première lecture du titre du triptyque de Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*. En effet, les trois composantes du titre entament déjà le processus de symbolisation de Barbara puisqu'elles nous indiquent que Barbara (ainsi que les deux autres personnages principaux) peut être perçue comme une figure.

### Sœur

Puisqu'elle est la sœur de Goldin, c'est à Barbara qu'il est fait référence principalement dans le premier terme du titre (« sœurs »). Nous pensons ainsi à la première strate de Barbara : avant d'être perçue comme une sibylle ou une sainte, elle est d'abord et avant tout la sœur de l'auteure, sœur qui a pu « se révéler à nous » grâce aux talents de la photographe. Effectivement, sans l'apport de l'artiste, qui a ajouté des textes et des images, sélectionné des photos et modifié un cliché, les photographies de Barbara auraient sans doute été considérées comme des illustrations classiques d'une fille malheureuse, mais somme toute ordinaire. Le premier mot du titre renvoie donc surtout à la figure-trace parce que, s'il y a figure, elle s'ancre dans une pratique concrète, dans une situation, dans un art qui est celui de Goldin, art qui devient l'élément déclencheur de la transformation de simples photographies en de véritables icônes, ces traces qui nous fascinent.

---

<sup>42</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 13.



### Sainte

Le « sainte », quant à lui, évoque d'abord sainte Barbara, la seule « sainte officielle » de ce triptyque. Goldin, dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, raconte l'histoire de cette sainte invoquée contre la foudre, protectrice et patronne des pompiers, des artilleurs, des polytechniciens et des artificiers. On y apprend qu'à l'âge de la puberté, sainte Barbara devient très belle et courtisée<sup>43</sup>. Alors, son père décide de lui construire une tour à deux fenêtres dans laquelle elle restera enfermée jusqu'à son mariage. C'est dans cette tour que sainte Barbara s'éveille à la spiritualité et au christianisme. En symbole de la Trinité divine, elle fait percer une troisième fenêtre dans la tour. Lorsque son père apprend qu'elle veut désormais se consacrer à Dieu, il tente de la transpercer de son glaive, mais en vain puisqu'elle réussit à s'enfuir. Dénoncée par un berger, elle est ensuite arrêtée, torturée, humiliée, fouettée et mutilée. Malgré tout, elle n'abjure pas sa foi. Elle est alors condamnée à mort et son père tient à la décapiter lui-même. Il est aussitôt foudroyé et réduit en cendres.

Il est évident que ce personnage n'est pas qu'une image, il renvoie à une histoire : à celle de cette martyre enfermée et décapitée par son père, mort foudroyé par la suite. Ce récit lui est à ce point associé qu'il sert à lui accorder des attributs. En effet, sainte Barbara est réputée protéger de la foudre et elle est souvent illustrée entourée d'un éclair et d'une tour évoquant son enfermement. Ainsi, le deuxième terme du titre rappelle la figure-savoir, la figure en tant qu'objet pouvant transmettre des connaissances, puisque sainte Barbara, comme Barbara et Goldin, tout en étant des figures-traces, sont aussi des références.

### Sibylle

D'après René Basset, « On appelle du nom général de Sibylle toutes les femmes qui prophétisent et qui, par la volonté divine, interprètent et annoncent l'avenir aux hommes<sup>44</sup>. »

---

<sup>43</sup> Gravelaine souligne, quant à elle, la pureté et la grande intelligence de la sainte (Frédérique de Gravelaine, *Encyclopédie des prénoms*, éd. 1989, sous « Barbara, Véra, Vérane, Viridiane », Paris, R. Laffont, p. 229.).

<sup>44</sup> René Basset, *La sagesse de Sibylle*, Milan, Archè, coll. « Les Apocryphes éthiopiens », 1976, p. 62.

Les siècles ont vu en elles un moyen d'appréhender l'indicible ou l'incompréhensible<sup>45</sup> en raison de leur perception accrue aux phénomènes invisibles<sup>46</sup>. C'est en raison de ces caractéristiques qu'on a eu recours aux sibylles afin de renouer un dialogue interrompu avec l'au-delà<sup>47</sup>. Ces femmes soutiennent un message universel<sup>48</sup> et leurs propos, autant que leurs écrits dans les livres sibyllins, sont jugés incompréhensibles<sup>49</sup>.

Tout comme ses propos, la sibylle est considérée comme étant insaisissable<sup>50</sup>. Elle l'est entre autres parce qu'elle semble être ailleurs et venir d'ailleurs :

Dans leur relation à l'espace, les figures sibyllines actualisent un certain nombre d'invariants, le premier étant celui de l'*altérité*. [...] [Elles sont des] silhouettes émouvantes et mystérieuses, semblent étrangères à leur univers, comme venues d'un ailleurs qu'elles peinent à désigner<sup>51</sup>.

Elle est également insaisissable parce qu'on considère qu'elle est toujours à la charnière de deux mondes, tout en faisant le lien de l'un à l'autre. Ces mondes, ce sont les « monde païen et monde chrétien, monde humain et monde divin, monde des vivants et monde des morts, monde de l'écrit et monde de la parole et de la voix<sup>52</sup>. » En effet, la sibylle est à la fois païenne et chrétienne : « La sibylle s'est prêtée à des métamorphoses successives, de la prophétesse païenne, figure du savoir issue du polythéisme antique, à la prophétesse "dé-paganisée" de l'ère chrétienne, réélaborée par les monothéismes juifs<sup>53</sup>. » Elle est dans le monde humain, mais elle transmet la parole divine ; elle évoque donc également le monde divin<sup>54</sup>. Puisqu'elle est prêtresse à la fois du lumineux Apollon et de la nocturne Trivia, déesse de l'ombre et des morts, elle est autant liée aux dieux du ciel qu'aux morts<sup>55</sup>.

<sup>45</sup> Monique Bouquet et Françoise Morzadec, « Avant-propos », in *La sibylle : parole et représentation*, sous la dir. de Monique Bouquet et de Françoise Morzadec, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, p. 16.

<sup>46</sup> Anne Ducrey, « Sibylles fin de siècle », in *La sibylle : parole et représentation*, *ibid.*, p. 277.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>48</sup> Nicolas Belayche, « Quand Apollon s'est tu, les sibylles parlent encore », in *La sibylle : parole et représentation*, *ibid.*, p. 156.

<sup>49</sup> Monique Bouquet et Françoise Morzadec, *op. cit.*, p. 12.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>51</sup> Anne Ducrey, *op. cit.*, p. 278.

<sup>52</sup> Monique Bouquet et Françoise Morzadec, *op. cit.*, p. 15.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>55</sup> Charles Guittard, « Reflets étrusques sur la sibylle "libri sibyllini" et "libri vegoici" », in *La sibylle : parole et représentation*, *ibid.*, p. 46.

Finalement, puisqu'elle parle et écrit, elle est autant associée au monde de l'écrit qu'à celui de la parole.

La sibylle est également insaisissable parce qu'elle appartient à la fois au présent, au passé et au futur : « la voix de la Sibylle est en effet sans âge : très vieille ou immortelle, elle connaît le passé, le présent et le futur ; elle franchit les frontières du temps pour annoncer le destin<sup>56</sup>. » Elle est aussi fuyante parce qu'elle est multiple : elle renvoie à plusieurs personnes et personnages. En raison de cette multiplicité, elle est parfois dotée de caractéristiques contradictoires. Dans la tradition annalistique, elle est « l'une de ces vieilles femmes qui, dans la fable romaine, officient aux confins du folklore et du sacré : [...] Elle est plus proche du trésor des traditions populaires que de la *maiestas* des dieux. [...] elle est vieille, passant pour folle, elle ne suscite que la dérision ; experte en l'art peu noble de marchander, elle compte ses pièces d'or<sup>57</sup>. » Chez Virgile, « elle est par excellence "sainte" : [...], grandiose, est l'Inspirée d'Apollon. "Bien faisante" comme une déesse, elle a la *prescience de l'avenir*. *À la faveur du délire*, elle quitte parfois ce monde-ci pour entrer dans le *supernaturel*<sup>58</sup>. »

Cette multiplicité de la sibylle est évidente quand l'on sait que Varron comptait 10 Sibylles : la sibylle perse, la sibylle libyque, la sibylle de Delphes, la sibylle cimmérienne, la sibylle d'Erythrée, la sibylle de Samos, la sibylle de Cumes ou Amalthée ou Démophile ou Hérophile (celle qui voulut vendre neuf livres à Tarquin et qui est la plus célèbre), la sibylle hellespontique, la sibylle phrygienne et la sibylle de Tibur (Tiburtina) ou Albunéa, fille du roi Priam et d'Hécube<sup>59</sup>. La sibylle de Tibur est souvent associée à Cassandre<sup>60</sup>, qui a été enfermée et qui est exclue du monde et de sa famille<sup>61</sup>. Cette multiplicité explique qu'on utilise souvent le mot sibylle comme un terme générique; il renvoie à plusieurs femmes qui, en raison de leur énergie similaire, n'en forment qu'une.

---

<sup>56</sup> Sabina Crippa, « Figures du [...] », in *La sibylle : parole et représentation*, *ibid.*, p. 102.

<sup>57</sup> Charles Guittard, *op. cit.*, p. 46.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>59</sup> René Basset, *op. cit.*, p. 1.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

<sup>61</sup> Cristophe Cusset, « Cassandre et/ou la sibylle : les voix dans l'alexandra de Lycophon », in *La sibylle : parole et représentation*, *op. cit.*, p. 54.

Maintenant que nous connaissons ces caractéristiques, il devient évident que le terme sibylle renvoie à la fois à sainte Barbara, à Barbara et à Goldin puisque, comme les femmes désignées par ce terme, ces trois personnages, en plus d'être marginaux, nous ont donné l'impression de nous faire voir la Vérité. De plus, à l'instar des sibylles, ces protagonistes deviennent pour nous des êtres fascinants nous poussant à user de notre imagination et de nos connaissances pour mieux les saisir. Nous pouvons dès lors parler de figure-objet de pensée, la figure analysée du point de vue de la relation que le lecteur entretient avec elle. Si nous souhaitons nous approprier ces figures, elles restent malheureusement inaccessibles : nous ne pouvons les connaître dans leur entièreté. Ces personnages sont donc sibyllins, autre caractéristique les associant au troisième terme du titre (« sibylles »).

En conclusion, l'être humain est d'abord et avant tout un lecteur de signes puisque, sans cesse, il est en contact avec eux. Pour les lire, il doit être capable de les reconnaître et de les comprendre. Si c'est le cas, il pourra y réagir et même interpréter certains signes qui ne sont pas facilement assimilables. Cette interprétation, si elle est singulière et si elle est le résultat d'une analyse de signes marquants, peut mener à la création d'une figure. Cette figure a trois facettes. Elle est figure-trace, c'est-à-dire qu'elle renvoie d'abord à un référent que nous percevons et qui nous marque. Elle est également figure-savoir puisque ces restes qui nous marquent doivent maintenant être compris. Pour ce faire, nous pouvons avoir recours à l'histoire de cette figure. Lorsque nous nous approprions la figure parce qu'elle nous fascine, nous avons affaire à la figure-objet de pensée, la figure tenant compte des désirs et besoins du sujet. Ces trois facettes nous rappellent qu'avant la création de ce vaste réseau d'associations, il y a d'abord eu un référent marquant, une figure-trace. C'est pourquoi nous verrons, au cours du prochain chapitre, qui se concentre sur cette facette de la figure (la facette « sœur »), comment Goldin réussit à rendre ses modèles marquants.

## CHAPITRE II

### LA FIGURE-TRACE DE LA « SŒUR »

Lorsqu'on voit pour la première fois des photos de Nan Goldin, on s'interroge sur l'étrange pouvoir de ces images qui, tout à la fois, impressionnent et mettent mal à l'aise, atteignent en vous quelque chose de très général et de très personnel. Alors qu'on ne sait pas qui sont les gens qu'elle photographie et qui se prénomment Cookie, Suzanne, David, Brian, French Chris, Siobhan, on commence, sinon à les connaître, du moins à les reconnaître, en voyant leurs visages se répéter. On se met à les aimer. On les adopte<sup>1</sup>.

Sans aucun doute, l'œuvre de Goldin fascine. Ce constat, plusieurs l'ont fait avant nous. C'est d'ailleurs probablement cette fascination que nous éprouvons face à son œuvre qui explique son succès retentissant à travers le monde et sa présence dans des livres d'histoire de la photographie. On a tenté d'expliquer pourquoi l'œuvre de Goldin nous touchait tant, et la raison principale évoquée a été son universalité. Goldin elle-même admet qu'elle traite de relations personnelles afin que son œuvre puisse toucher un grand nombre de personnes :

The people and locales in my pictures are particular, specific, but I feel the concerns I'm dealing with are universal. Many people try to deflect this by saying 'we don't look like the subjects of these pictures; they're not about us.' But the premise can be applied to everyone; it's about the nature of relationships<sup>2</sup>.

En traitant de relations interpersonnelles, Goldin touche à des thèmes que nous connaissons bien, comme l'amour, la mort, la culpabilité, la responsabilité et le désir<sup>3</sup>. Et comme spectateurs nous avons l'impression de comprendre et de reconnaître les modèles, qui sont pourtant des étrangers :

---

<sup>1</sup> Frédéric Martel, « Nan Goldin ou la politique de l'intimité », *Nouvelle revue française*, n° 559 (octobre), 2001, p. 274.

<sup>2</sup> Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, New York, Aperture, 1986, p. 7.

<sup>3</sup> Joachim Sartorius, « Deep Pictures of Us All », in *Nan Goldin: I'll Be your Mirror*, *op. cit.*, p. 323.

Ce qui nous bouleverse, ce n'est pas la crudité des scènes mais le fait qu'à partir de notre propre expérience, de notre propre histoire, nous puissions retrouver en nous les sentiments éprouvés par les personnages que nous voyons et auxquels nous parvenons à nous identifier. Nous pouvons ressentir les sentiments qu'ils évoquent, les faire vivre en nous. Les émotions, les désirs, les fantasmes qu'ils expriment sont connus de tous, chacun peut les retrouver en lui-même, chacun les a ressentis un jour, même s'il ne les a pas vécus dans les mêmes circonstances ni au moyen des mêmes pratiques<sup>4</sup>.

Mais cette explication, quoique pertinente, ne parvient pas à satisfaire notre curiosité, à répondre à nos questions. Volontairement ou non, nous tentons malgré tout de trouver d'autres explications. Sans vouloir prétendre interpréter *Sœurs, Saintes et Sibylles* au point de trouver toutes les raisons expliquant cette fascination, nous jugeons cependant possible d'identifier plusieurs éléments expliquant, par exemple, l'attrait que nous éprouvons pour certains modèles de Goldin, mais en particulier pour Barbara. Avant même de tenter de comprendre *Sœurs, Saintes et Sibylles*, plusieurs éléments sont susceptibles de rendre Barbara captivante. *Sœurs, Saintes et Sibylles* est un environnement propice à l'éclosion d'un travail de figuration. Pour l'illustrer, décrivons d'abord le contexte dans lequel s'insère cette œuvre. Ce livre fait partie de l'histoire de la photographie et des livres de photographies, évidemment, mais aussi d'une trajectoire singulière, celle de Nan Goldin. Ensuite, intéressons-nous à ce qui, lors de la simple manipulation de l'œuvre, parvient à rendre cette œuvre marquante.

## 2.1 La photographie

### 2.1.1 Son origine

La photographie est née en 1839 avec l'invention de Daguerre, le daguerréotype, le premier procédé photographique utilisable, puisque l'un des premiers à enregistrer l'image de façon permanente une fois exposée à la lumière. Pour ce faire, l'image sans négatif était exposée directement sur une surface en argent polie comme un miroir. Par contre, puisqu'elle était sans négatif, l'image ne pouvait être reproduite. C'est Fox Talbot, qui, au milieu des années 1840, a remédié à ce problème grâce au calotype, un procédé négatif-positif.

---

<sup>4</sup> Gabrielle Marioni, « Ballad au cœur de l'obscène : Nan Goldin ou l'obscénité du regard », *La voix du regard*, n° 15 (automne), 2002, p. 126.

À la suite de ces inventions, les premiers appareils photographiques ont été fabriqués en France et en Angleterre, ce qui a permis aux inventeurs et aux passionnés de produire, pendant les trois premières décennies, un grand nombre d'images, mais aussi de *livres de photos*. Communément appelés *photobooks*, ces livres sont, au sens de Parr et Badger, des volumes avec ou sans texte dont le message principal est porté par les photographies. Leur auteur peut être un photographe ou toute autre personne éditant le travail d'un ou de plusieurs photographes<sup>5</sup>.

### 2.1.2 Les impératifs de la photographie

Ces livres du 19<sup>e</sup> siècle, pour la majorité, étaient des documentaires, mais certains étaient de nature artistique. Ces deux impératifs (artistique et documentaire) sont si importants que Sontag s'en sert pour expliquer l'histoire de la photographie :

L'histoire de la photographie pourrait se résumer en un conflit entre deux impératifs différents : embellir, impératif hérité des beaux-arts, et dire la vérité, ce qui ne se mesure pas seulement à une idée de la vérité indépendante des valeurs, legs de la science, mais à un idéal du vrai à implications morales, adapté des modèles littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle et de la profession, nouvelle à l'époque du journalisme indépendant<sup>6</sup>.

Au 20<sup>e</sup> siècle, la Première Guerre mondiale et de nouvelles technologies ont modifié considérablement notre façon de percevoir et de faire des photographies. Des changements au niveau technologique ont fait en sorte que l'appareil photo a joué un rôle beaucoup plus important dans la vie des gens. Le cinéma, le téléphone, la technologie sans-fil ainsi que les progrès en imprimerie ont changé le monde de la publication et de la photographie<sup>7</sup>. Chaque nouveauté technologique a été utilisée pour modifier le produit final qu'est la photographie, ce qui, selon Parr et Badger, a maintenu à l'ordre du jour le conflit entre la recherche de la beauté et la recherche de la vérité :

The modernist revolution in photography during the 1920s and the 1930s produced two primary modes of progressive photographic expression. Firstly, many photographers advocated a painterly, neo-pictorialist tendency to legitimize the medium. Disdaining the camera's stark tendency to record everything in front of it without discrimination, they set about improving upon it. Photographs were cut, cropped, painted upon, montaged together into new images, chemically enhanced. Indeed, every technique imaginable was

<sup>5</sup> Martin Parr et Gerry Badger, *The photobook: A History: Vol. 1*, Londres, Phaidon Press, 2004, p. 6.

<sup>6</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, trad. de l'anglais par Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois Éditeur, coll. « Choix-Essais », 2000, p. 111.

<sup>7</sup> Martin Parr et Gerry Badger, *op. cit.*, p. 83.



used to forge a new, expressive language and foil the camera's apparently dumb, inexpressive take on the world. Secondly, there was the purist reaction to that: a conviction that it was necessary, even a sacred duty, to use the camera in a rigorous, « straight » manner, tampering with nothing and making an unvarnished, truthful record of life. Some of those who espoused the second tendency tried to claim the moral high ground for it, insisting that « straight » photography was not simply a technique, or a style, but an ethic<sup>8</sup>.

De plus, la Première Guerre mondiale a incité les photographes à se confronter aux problèmes sociaux. Tout à coup, il était plus important d'avoir pour sujet des personnes que des rochers; la culture plutôt que la nature. Cet intérêt pour l'humain ne s'est pas affaibli après la Deuxième Guerre mondiale. L'existentialisme, par exemple, s'est imposé et a inspiré plusieurs photographes<sup>9</sup>.

### 2.1.3 La photographie de l'intime

Cet intérêt pour l'être humain est important dans l'histoire de la photographie puisqu'il est également une des caractéristiques d'un mouvement artistique fort important, le « stream-of-consciousness », le flux de conscience ou, si l'on veut, la vie mouvante et insaisissable de la conscience. Ce mouvement, né dans les années 50, a pour fondateurs Robert Frank et William Klein aux États-Unis et Ed van der Elsken et Joan van der Keuken en Hollande. Parr et Badger décrivent l'impact du livre de Robert Frank, *Les Américains*, ainsi que de celui de William Klein, *New York*, sur le mouvement et sur la photographie en général:

Though very different from each other, these books introduced a new kind of attitude into photography. The work was rough, raw and gestural. It was spontaneous and immediate, highly personal, echoing both the uncertain mood of the era and the characteristics that marked much of the art – especially the American art – of the 1950s. Half the time the photographers seemed not to have even looked through the camera. Far from seeking the perfect composition, the « decisive moment », their work appeared curiously unfinished. It captured « indecisive » rather than decisive moments<sup>10</sup>.

Badger et Parr font un parallèle entre ces livres (et le mouvement dont ils font partie) et le mouvement littéraire de la *Beat Generation* dont les auteurs les plus connus sont Jack Kerouac, William Burroughs et Allen Ginsberg. Cette spontanéité, que l'on sent dans ces

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 233.



photographies, n'est pas la seule caractéristique du mouvement « stream-of-consciousness ». Ces photos en noir et blanc répondaient, comme l'avait souhaité Robert Frank<sup>11</sup>, au projet de faire un journal intime visuel de la vie de quelqu'un<sup>12</sup>. Cette caractéristique marque le début du « diaristic mode », que l'on peut traduire en mode de la photographie de l'intime.

Un des changements les plus importants dans la photographie de l'intime, et qui a fait en sorte qu'elle s'éloigne peu à peu du « stream-of-consciousness » qui en est à la base, a été l'arrivée de la couleur dans les années 70, grâce à Stephen Shore et William Eggleston. Badger et Parr énumèrent les raisons pour lesquelles ce changement a eu lieu pendant cette période :

By the end of the 1960s, the world's political choice, which had in the 1950s been couched in black or white – communism or democracy – began to seem much more complex. There was at least a modicum of hope in the air, and the world itself seemed to have become more colourful<sup>13</sup>.

Il est difficile de ne pas croire Badger et Parr sur ce point : il est vrai que les années 60 et 70 peuvent paraître plus « colorées » que les années 50. La guerre froide n'était peut-être pas terminée, mais c'était l'époque du mouvement hippie, du « peace and love », des mouvements contestataires étudiants, et beaucoup de photographies en témoignaient. Lucien Clergue a été un des pionniers dans ce domaine avec son livre *Corps mémorables*, le premier livre commercial à montrer des poils de pubis féminins.

Un des livres de photos les plus connus des années 70 est *Tulsa* de Larry Clark. Ce livre, publié en 1971, documente des communes de Tulsa, dans lesquelles vivaient des hors-la-loi connaissant de sérieux problèmes de drogue. Ce livre est digne de mention non seulement parce qu'il a permis d'élargir les frontières délimitant les sujets acceptables, mais aussi parce qu'il a été reconnu principalement en raison de l'impression d'authenticité qui s'en dégageait, authenticité que Badger et Parr expliquent par le fait que Clark vivait avec ses modèles, ce qui était fort singulier à l'époque :

Its success amongst the photographic community was due largely to its perceived authenticity. Clark lived with these kids, did drugs with them, slept with them and

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

included himself in the photographs. It was a true photo-diary, turning the documentary mode around. Instead of it being a view from the outside – from above – here was the authentic view from the inside<sup>14</sup>.

Parce que Clark vivait avec ses modèles en marge de la société, il a souvent été comparé à Nan Goldin<sup>15</sup>, une « force culturelle majeure<sup>16</sup> » qui, tout autant que Robert Frank, William Klein et William Eggleston, a joué un rôle déterminant dans le développement du mode de la photographie de l'intime. Pour Badger et Parr, Eggleston est un modèle pour son rôle dans l'utilisation de la couleur. Quant à Goldin, elle est une figure emblématique parce qu'elle a su y introduire une dimension « confessionnelle » et a donné le ton émotionnel des photographies contemporaines de l'intime<sup>17</sup>.

## 2.2 Nan Goldin

### 2.2.1 Son enfance

Nan Goldin est née en 1953 à Washington. Sa grande sœur, Barbara, est née le 21 mai 1946. Elle a aussi un frère. La famille Goldin, sur les photos du moins, semblait heureuse. Les parents encourageaient leurs enfants à prendre des avenues prometteuses dans la vie. Goldin soutient qu'« Harvard » a été le premier mot qu'ils ont appris. Les rêves que les parents caressaient pour leur progéniture semblaient réalistes, si nous nous fions à ce que nous savons de Barbara. Elle était une enfant précoce, vive, pétillante, ordonnée, soigneuse et brillante.

Les ennuis familiaux ont commencé quand Barbara a atteint l'âge de 12 ans. Sa mère et elle se battaient sans arrêt. Quant au père, il restait silencieux, en retrait. Au dire de Goldin, la table familiale était un champ de bataille. Toute cette violence était causée par le fait que la mère ne tolérait pas certains comportements de Barbara, lesquels étaient, à l'époque,

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>15</sup> Nan Goldin dit d'ailleurs dans une entrevue que le travail de Larry Clark a été pour elle une sorte de précédent (Nan Goldin et J. Hoberman, « My Number One Medium All My Life », in *Nan Goldin : I'll be your mirror, op. cit.*, p. 136.).

<sup>16</sup> Lisa Liebmman, « Goldin's years: Nan Goldin in Retrospect », *Artforum International*, vol. 41, n° 2, 2002, p. 119.

<sup>17</sup> Martin Parr et Gerry Badger, *The photobook: A History: Vol. 2*, Londres, Phaidon Press, 2006, p. 290.

socialement discutables. Par exemple, la sœur de Goldin s'était mise à « aller au cinéma le samedi après-midi pour flirter avec des garçons inconnus, "non désirables" et plus âgés<sup>18</sup>. » La mère craignait qu'en agissant ainsi, Barbara ait une grossesse hors mariage. Et sur l'avis d'un psychiatre, Barbara a été envoyée, alors âgée à peine de 14 ans, dans un centre de détention à cinq cents kilomètres de la maison. Pendant quatre ans, elle a été hospitalisée à différents endroits et a consulté de nombreux spécialistes. La plupart n'ont pas jugé qu'elle était malade; ils croyaient plutôt que c'était la mère qui était trop fragile. Malgré tout, cette dernière essayait de convaincre les spécialistes de persuader Barbara qu'elle avait besoin d'être internée.

Barbara a tenté de fuir ces lieux d'hospitalisation à plusieurs reprises tout en connaissant l'inutilité de ces fugues : elle n'avait pas de maison, elle était seule. Elle a manifesté de nombreux comportements autodestructeurs. Le 12 avril 1965, alors au National Institute of Mental Health à Washington, elle a obtenu l'autorisation de sortir le matin pour chercher un emploi et éventuellement passer chez elle prendre des vêtements. Ce jour-là, armée d'un couteau afin de décourager ceux qui tenteraient de la sauver, Barbara a mis fin à ses jours, en attendant, couchée sur les rails, l'arrivée d'un train. Sa mère, lorsqu'elle a appris la nouvelle, a supplié les policiers de dire aux enfants que c'était un accident.

### 2.2.2 Son obsession pour la mémoire et pour la vérité

Cet événement a changé à tout jamais la vie de Nan Goldin, car, à partir de cette date, elle a commencé à avoir peur de se suicider, comme sa sœur, à l'âge de 18 ans. Il faut dire que Barbara lui avait dit un jour qu'elle finirait comme elle. Sa peur a probablement dû s'intensifier quand ses parents se sont mis tout à coup à la traiter comme ils avaient traité Barbara. À 14 ans, Goldin a décidé de quitter le nid familial. Elle est allée vivre dans des familles d'accueil et a fréquenté l'école alternative Satya Community School, au Maryland. C'est à cette école qu'elle a commencé à faire de la photographie et à travailler dans une chambre noire. C'est aussi à Satya que Goldin a rencontré David Armstrong et Suzanne

---

<sup>18</sup> Nan Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*, op. cit., les pages ne sont pas numérotées.

Fletcher, les deux premiers amis qu'elle a souvent photographiés et qu'elle considère comme les membres de *sa* famille.

Nous sentons également l'impact de ce suicide lorsque nous constatons qu'il va de pair avec une quête de conservation chez Goldin. Le suicide - Goldin le découvrira longtemps après avoir commencé à photographier - a été LA cause de son obsession pour la préservation. Plus jamais elle ne voulait perdre quelqu'un comme elle avait perdu sa sœur. Grâce à la photographie, elle pouvait tenter d'éviter ces pertes :

When I was eighteen I started to photograph. [...] For years, I thought I was obsessed with the record-keeping of my day-to-day life. But recently, I've realized my motivation has deeper roots: I don't really remember my sister. In the process of leaving my family, in recreating myself, I lost the real memory of my sister. I remember my version of her, of the things she said, of the things she meant to me. But I don't remember the tangible sense of who she was, her presence, what her eyes looked like, what her voice sounded like. I don't ever want to be susceptible to anyone else's version of my history. I don't ever want to lose the real memory of anyone again<sup>19</sup>.

C'est en raison de cette quête que l'artiste fixe la vie de ses amis dans leur quotidien, dans leurs moments de vie intime, dans leur espace privé<sup>20</sup>. Évidemment, ce besoin s'accompagne d'une volonté de vérité puisque, si la réalité est masquée, embellie, elle ne rendra pas compte de ce que l'on veut préserver. Goldin, à plusieurs reprises, insistera sur l'importance de la vérité dans son art :

My desire is to preserve the sense of people's lives, to endow them with the strength and beauty I see in them. I want the people in my picture to stare back. I want to show them exactly what my world looks like, without glamorization, without glorification<sup>21</sup>.

C'est cette recherche de la vérité qui pousse certains à croire que, pour être le modèle de Goldin, il faut relever le défi de la photographe, qui pourrait se résumer par cette phrase : « I dare you to be yourself<sup>22</sup>. » Ce défi peut d'ailleurs expliquer pourquoi certains préfèrent éviter la photographe : « [...] some avoided her for fear of being talked into opening their

<sup>19</sup> Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, op. cit., p. 9.

<sup>20</sup> Gabrielle Marioni, « Ballad au cœur de l'obscène : Nan Goldin ou l'obscénité du regard », loc. cit., p. 125.

<sup>21</sup> Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, op. cit., p. 6.

<sup>22</sup> Luc Sante, « All Yesterday's Parties », in *Nan Goldin: I'll Be your Mirror*, op. cit., p. 99.

inner closets (a sort of corollary to this was the fact that the toilet in her loft had no door, so that parties there were a test for the inhibited)<sup>23</sup>. »

Cette recherche de la vérité se remarque aussi dans ce que la photographe appelle ses « extended portraits », qui sont en fait des séries de portraits englobant « toutes choses qui forment des tranches de shows, des chroniques de vie, illimitées par définition, puisque toujours modifiables<sup>24</sup> ». Elisabeth Sussman suggère que ces portraits, qui, d'après Phyllis Thompson Reid, rendent Goldin géniale<sup>25</sup>, permettent d'associer l'art de Goldin à la mémoire, mais aussi de faire émerger un sens qui vient non pas d'une seule photographie, mais d'un ensemble:

Goldin takes pictures one by one, without predetermining their meanings, but then assembles them in what she calls an extended portrait. Continuously updated and thus lacking closure, they more accurately approach the way memory works<sup>26</sup>.

Les « extended portraits » invitent donc les spectateurs à tenter de combler les blancs entre les photos, de voir les ressemblances et les différences entre elles, de voir en quoi l'ajout d'une photo à une série permet de mieux rendre compte du modèle, etc.

Les « extended portraits » ont d'autres avantages encore. En tant que séries, ils permettent aux spectateurs de s'attacher davantage aux modèles, qui sont photographiés à plusieurs reprises et qui sont donc reconnus par les spectateurs<sup>27</sup>. Ces portraits permettent aussi de rendre compte d'un modèle mieux qu'une photographie unique, ce qui s'avère fort intéressant pour une photographe à la recherche de la vérité. Goldin croit d'ailleurs en cet avantage : « Maybe more than other photographers I don't believe in the single portrait. I

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>24</sup> Frédéric Martel, « Nan Goldin ou la politique de l'intimité », *Nouvelle revue française*, *loc. cit.*, p. 278.

<sup>25</sup> Phyllis Thompson Reid, « Nan Goldin – Dark Diary », *Aperture*, n° 176 (automne), 2004, p. 65.

<sup>26</sup> Elisabeth Sussman, « In/Of Her Time: Nan Goldin's Photographs », in *Nan Goldin: I'll Be your Mirror*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>27</sup> Ronald Shusterman, « Dormir, rêver peut-être », in *Dormir, rêver – et autres nuits*, sous la dir. de Francis Alÿs, Bordeaux, Musée d'art contemporain de Bordeaux et Lyon, Fage Éditions, 2006, p. 69.

believe only in the accumulation of portraits as a representation of a person. Because I think people are really complex<sup>28</sup>. »

### 2.2.3 *The Other Side* et ses modèles

C'est toujours en raison de cette obsession pour la conservation que Goldin s'est mise à photographier frénétiquement les drags avec qui elle habitait depuis son déménagement à Boston en 1972. Pendant cette période, la photographe allait régulièrement au bar *The Other Side*, où les drags participaient entre autres à des concours de beauté. Une sélection des photographies que Goldin a prises ces années-là est incluse dans le livre *The Other Side*, nommé ainsi en l'honneur du bar.

À partir de cette époque, Goldin est étiquetée « photographe de la marge ». Des mauvaises langues ont dit que sa popularité s'expliquait par le fait que ses sujets venaient justement de la marge. Ses photographies, comme le soutient Emily Apter, permettraient au public bourgeois d'être voyeur en approchant « sans risque des formes de vie différentes ou abîmées<sup>29</sup>. » Cependant, considérer l'œuvre de Goldin comme ne servant qu'à combler des fantasmes voyeurs est terriblement réducteur. Cette perception va même à l'encontre du but de ces photographies, qui ne veulent pas faire dans le tape à l'œil, mais capter une vérité. Rosa Martinez l'exprime bien, en soutenant que les modèles, en se révélant à la photographe, ne cherchent pas du tout à être obscènes :

The spectator, converted into voyeur by the intensely private nature of the scenes, might classify many of these images as obscene in terms of his or her own personal taboos and experiences; but for the people represented here, who have opened up to the photographer their own personal territory, sharing with her in a way of life and a particular vision of reality, they are by no means obscene<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Walter Keller, David Armstrong et Nan Goldin, « On Acceptance: A Conversation [entretien avec Nan Goldin et David Armstrong par Walter Keller] », in *Nan Goldin: I'll be your mirror*, op. cit., p. 454.

<sup>29</sup> Emily Apter, « D'une fin de siècle à l'autre », *Critique*, n° 637-638 (juin-juillet), 2000, p. 496.

<sup>30</sup> Rosa Martinez, *La vida sin amor no tiene sentido*, Barcelone, Fundacio « la Caixa », 1993.

Jed Perl a d'ailleurs déjà relevé qu'il est surprenant, malgré le contenu des photos, qu'il n'y ait pas de sensationnalisme dans l'œuvre de Goldin<sup>31</sup>. En fait, Goldin a simplement voulu documenter sa vie tout en rendant hommage à ses amis, les drags, avec *The Other Side* :

I wanted [...] to show them how beautiful they were. I never saw them as men dressing as women, but as something entirely different – a third gender that made more sense than either of the two. I accepted them as they saw themselves; I had no desire to unmask them with my camera. Since my early teens, I'd lived by an Oscar Wilde saying, that you are who you pretend to be. I had enormous respect for the courage my friends had in recreating themselves according to their fantasies<sup>32</sup>.

Entre les drags et elle, Goldin ressent une connexion : elles sont liées par la complexité de leur genre<sup>33</sup>. Aux portes d'une boîte de nuit pour garçons qui lui était interdite, Goldin a crié: "I'm not a man, I'm not a woman, I'm Nan Goldin." Et les portes lui ont été ouvertes par un videur qui n'en revenait pas<sup>34</sup>.

#### 2.2.4 *The Ballad of Sexual Dependency*

En 1973, Goldin a commencé à photographier en couleur et elle a fait sa première exposition à Boston. En 1974, elle a étudié avec David Armstrong à la School of the Museum of Fine Arts de Boston. C'est à cette école qu'elle est devenue, comme le dit Frédéric Martel : « la figure centrale d'un groupe de photographes, connu depuis sous le nom de "Boston school", microcosme artistique qui critique "l'American bourgeois life" et dont sont issus d'autres photographes américains aujourd'hui reconnus [...] »<sup>35</sup>.

Goldin arrive à New York en 1978. C'est à partir de cet instant qu'elle prendra des photographies qui seront incluses dans *The Ballad of Sexual Dependency*. Cette œuvre ne portera ce titre qu'à partir de 1981, bien que Goldin ait montré à des spectateurs des diaporamas de photos qui en font partie dès la fin des années 70 dans des clubs de New York.

<sup>31</sup> Jed Pearl, « The Age of Recovery », chap. in *Eyewitness*, New York, Basic Books, 2000, p. 155.

<sup>32</sup> Nan Goldin, *The Other Side*, Zurich-Berlin-New York, Scalo, 2000, p. 5.

<sup>33</sup> Walter Keller, David Armstrong et Nan Goldin, « On Acceptance: A Conversation [entretien avec Nan Goldin et David Armstrong par Walter Keller] », in *Nan Goldin: I'll Be your Mirror*, op. cit., p. 448.

<sup>34</sup> Éric Mézil, « Une femme sous influence », in *Nan Goldin*, Paulette Gagnon (dir.), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 2003, p. 25.

<sup>35</sup> Frédéric Martel, « Nan Goldin ou la politique de l'intimité », *Nouvelle revue française*, loc. cit., p. 276.

Goldin se plaît à raconter qu'elle a fait ces diaporamas parce que, pour avoir des crédits à son école, elle devait présenter quelque chose et, comme elle n'avait pas de chambre noire, elle a remis à l'enseignant des diapositives<sup>36</sup>. Cependant, en voyant le potentiel des diaporamas, elle trouve rapidement d'autres raisons d'utiliser ce moyen de diffusion. Notamment, grâce à eux, elle peut continuellement rééditer son œuvre :

There is an advantage to the slide show because it can be constantly re-edited. The editing is subjective, it's affected by how I'm feeling about the issues it explores at the time I'm working on it. It can become brutal and violent according to how angry I feel. Other times it can be more optimistic<sup>37</sup>.

En créant dans son diaporama des suites, des séries et des séquences, Goldin suggère ou réalise un récit<sup>38</sup>. Ce récit est davantage ressenti par les spectateurs grâce à la vitesse à laquelle les images défilent. Cette trame narrative unissant l'ensemble est, pour Goldin, plus importante que l'observation de chaque photo, prise individuellement. Par conséquent, elle privilégie le défilement rapide des images, et ce, même si certains spectateurs se plaignent parce qu'il les empêche d'admirer les photos paisiblement : « I still get complaints from the photography audience- "we didn't get to look at the pictures, why didn't you hold them longer." It's not about the quality of the photograph, it's about the narrative thread<sup>39</sup>. »

Cette narration est aussi assurée par la musique. Au départ, ses diaporamas, au Rafik's OP Screening Room et au Mudd Club, étaient silencieux. En 1980, les Del Byzanteens, un groupe de musique dont les membres incluent Jim Jarmusch et James Nares, ajoutent des chansons aux diaporamas. Par la suite, Goldin intègre aux photographies une trame sonore

---

<sup>36</sup> Nan Goldin et J. Hoberman, « My Number One Medium All My Life », in *Nan Goldin: I'll Be your Mirror*, op. cit., p. 139.

<sup>37</sup> Mark Holborn, « Nan Goldin's Ballad of Sexual Dependency [entretien avec Nan Goldin par Mark Holborn] », *Aperture*, n° 103, 1986, p. 45.

<sup>38</sup> Chloé Conant, « Les fictions hybrides de quatre artistes contemporaines: Martine Aballéa, Sophie Calle, Nan Goldin, Cindy Sherman », in *Et in fabula pictor: peintres-écrivains au XX<sup>e</sup> siècle: des fables en marge des tableaux*, Florence Godeau (dir.), Paris, Éditions Kimé, coll. « Les cahiers de marge », 2006, p. 292.

<sup>39</sup> Nan Goldin et J. Hoberman, « My Number One Medium All My Life », in *Nan Goldin: I'll Be your Mirror*, op. cit., p. 141.



qu'elle modifie parfois, tout comme elle change l'ordre et la sélection des photos<sup>40</sup>. Grâce à cet ajout, les images sont ancrées dans un contexte référentiel<sup>41</sup> et le message du récit devient plus évident : « I can clarify my intentions through the juxtaposition of the lyric of the soundtrack and the image<sup>42</sup>. »

De plus, cette narration a pour conséquence d'ajouter à l'œuvre l'idée que le temps passe et, par la même occasion, la présence insidieuse de la mort. Il a souvent été noté que les modèles de Goldin paraissent fragiles. Profitant de la vie au maximum, ils semblent destinés à une vie brève et, effectivement, la plupart mourront à un jeune âge. Cette fragilité est visible sur les photographies. Comme l'observe Emily Apter, les dents des modèles sont noircies, les pieds sont crasseux, les corps sont torturés et osseux. Ces corps sont « projetés les uns contre les autres. Ils s'accrochent les uns aux autres pour survivre, séparés et cependant ensemble<sup>43</sup>. »

Cette fragilité est aussi inscrite à même l'épiderme des modèles, qui joue aussi un grand rôle dans *Sœurs, Saintes et Sibylles* :

L'appareil photographique de Goldin se nourrit de l'épiderme, ce lieu où s'inscrit la violence, et qui fait se télescoper les dépendances chimiques et émotionnelles. Surimposés ou artistiquement imprimés sur des peaux décolorées, les marques de seringues, les boutons, les bleus, les tatouages suppurants, littéralisent des « pathologies » que Goldin entend présenter sans détour, de manière frontale<sup>44</sup>.

Mais il ne faut pas croire, malgré cette description des modèles qui semble peu flatteuse, que Goldin enlaidit ses sujets. Au contraire, elle dit souvent que, pour elle, photographe,

---

<sup>40</sup> Mark Holborn, « Nan Goldin's Ballad of Sexual Dependency [entretien avec Nan Goldin par Mark Holborn], *Aperture*, loc. cit., p. 38.

<sup>41</sup> Chloé Conant, « Les fictions hybrides de quatre artistes contemporaines: Martine Aballéa, Sophie Calle, Nan Goldin, Cindy Sherman », in *Et in fabula pictor: peintres-écrivains au XX<sup>e</sup> siècle: des fables en marge des tableaux*, op. cit., p. 292.

<sup>42</sup> Mark Holborn, « Nan Goldin's Ballad of Sexual Dependency [entretien avec Nan Goldin par Mark Holborn], *Aperture*, loc. cit., p. 38.

<sup>43</sup> Emily Apter, « D'une fin de siècle à l'autre », *Critique*, loc. cit., p. 498.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 499.

c'est faire une caresse. Son regard est tendre. Elle souhaite montrer la beauté qu'elle voit chez ses modèles, ses amis<sup>45</sup>.

C'est ce regard tendre qui, selon Badger et Parr, distingue Goldin de Larry Clark, qui a aussi photographié ses amis marginaux. En fait, à peu près toutes les photographies de Goldin sont prises avec un regard aimant, mais la photographe avoue que la photo *My Mother Laying in Her Bed, Salem, Mass., 2004*, qui se retrouve dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, est quasi dénuée d'affection. Ronald Shusterman a même la sensation, en regardant cette photo, que la mère de Goldin, « ne respire plus. Les rides et les plis évoquent la fuite du temps<sup>46</sup>. » Ce que la photographe venait d'apprendre lors de la réalisation d'un projet autour de sa sœur (qu'on présume être *Sœurs, Saintes et Sibylles*) expliquerait l'existence de ce portrait atypique :

J'ai pris cette photo à une époque où j'avais des sentiments ambivalents pour des tas de raisons en rapport avec un projet que je préparais au sujet de ma sœur. La plupart des photos que j'ai prises de mes parents sont d'une douceur incroyable, mais à ce moment-là, j'étais bouleversée par ce que je venais de découvrir. J'avais retrouvé des documents sur l'adolescence de ma sœur, avant son suicide. D'une certaine façon, la photographie dont vous parlez était une image de mort, ou un pressentiment de la mort<sup>47</sup>.

Tranquillement, le diaporama des photos tendres des amis de Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency* quitte les bars pour entrer dans les musées. En 1985, il est montré à la Biennale du Whitney Museum of American Art et devient un monument virtuel traitant de la relation destructrice, mais souvent désirable, entre les hommes et les femmes. Encore une fois, en percevant les relations amoureuses de la sorte, Goldin valorise la vérité. En montrant que les relations amoureuses sont destructrices, elle souhaite faire contrepoids à cette « mythologie de la romance » véhiculée, qui sous-tend, sans fondement, que l'amour n'est que bonheur, épanouissement, passion et vérité. Cette vision embellie de l'amour est, selon Goldin, critiquable parce qu'elle crée des espoirs dangereux<sup>48</sup>. En 1986, l'installation devient un livre édité par Mark Holborn et publié par Aperture.

<sup>45</sup> Nan Goldin, David Armstrong et Walter Keller, « On Acceptance: A Conversation », in *Nan Goldin: I'll Be your Mirror*, op. cit., p. 451.

<sup>46</sup> Ronald Shusterman, « Dormir, rêver peut-être », in *Dormir, rêver – et autres nuits*, op. cit., p. 67.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>48</sup> Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, op. cit., p. 7.

Le livre, tout comme le diaporama, est très connu. Une des raisons expliquant ce succès est fort probablement la connexion que les spectateurs ressentent entre les modèles et eux (nous développerons cet aspect au chapitre 3). Cette connexion nous paraît singulière. Après tout, Turner suggère que nous avons tendance à éprouver un sentiment intense surtout lorsque quelque chose d'important arrive à une personne que nous aimons (ou haïssons particulièrement) :

First, the greater is the commitment to an identity within a network, the greater is the emotional potential in others' reactions to role performances marking an identity. When an identity to which an individual is highly committed is either conformed or disconfirmed by others, the emotional reaction will be acute, immediate, unmediated by cognitions, and outside of conscious control<sup>49</sup>.

Comment expliquer, alors, que l'histoire des modèles de Goldin nous touche autant, et ce, même si nous ne les connaissons pas? En fait, il n'est pas surprenant que des personnages qui nous sont pourtant inconnus soient touchants puisque, selon Jouve, tout livre a ce pouvoir de générer chez le lecteur la sympathie pour ses protagonistes. Pour lui, lire, c'est accepter le rôle que nous assigne le texte. Si le texte nous demande, par exemple, d'aimer un personnage, nous allons l'aimer<sup>50</sup>. Ce pouvoir du livre, les formalistes russes l'avaient compris :

L'auteur peut attirer la sympathie envers un personnage dont le caractère dans la vie réelle pourrait provoquer chez le lecteur un sentiment de répugnance ou de dégoût. Le rapport émotionnel envers le héros relève de la construction esthétique de l'œuvre et ce n'est que dans les formes primitives qu'il coïncide obligatoirement avec le code traditionnel de la morale et de la vie sociale<sup>51</sup>.

Autrement dit, dans le livre, le textuel prime sur l'idéologique. Vincent Jouve signale que, pour cette raison, le lecteur oublie sa subjectivité pour penser selon la façon que le texte lui propose : « La vision d'un personnage ne peut être brouillée par la variabilité des lecteurs. Tout sujet, lorsqu'il aborde une œuvre, joue le rôle qui lui est réservé<sup>52</sup>. » S'il n'écoute pas le texte, s'il refuse de se prêter au jeu du livre, sa lecture sera altérée : « Si le lecteur refuse de se confondre avec le lecteur d'attente, il y a non-respect des règles du jeu, et la lecture est

<sup>49</sup> Jonathan H. Turner et Jan E. Stets, *The Sociology of Emotions*, Cambridge, University Press, 2005, p. 118.

<sup>50</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 120-121.

<sup>51</sup> B. Tomachevski, « Thématique », in *Théorie de la littérature*, Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1925, p. 295.

<sup>52</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 121.

faussée<sup>53</sup>. » Dans un tel contexte, il est intéressant de se demander ce qui, dans l'œuvre de Goldin, constitue des indices nous incitant à aimer la marge en général et Barbara en particulier.

Nous avons vu que ce qui distinguait les photographies de Clark et de Goldin était qu'il y avait une certaine tendresse dans celles de Goldin qui était absente dans celles de Clark (art. 2.2.4). Puisque les principaux sujets de Goldin sont ses amis marginaux, cette tendresse nous incite à les apprécier. Le message est très clair dans *The Other Side*, dans lequel Goldin rend hommage aux drags. Goldin n'est pas la seule dans *The Other Side* à saluer leur courage. La photographe y rapporte qu'une de ses amies regrette d'avoir changé de sexe puisque ce changement la réinscrit, en quelque sorte, dans la norme; à cause de cette opération, cette amie est retournée s'insérer dans les catégories homme-femme. Être travesti demandait beaucoup de bravoure<sup>54</sup>.

N'oublions pas non plus que certains des marginaux qui sont valorisés dans l'œuvre de Goldin paraissent fragiles. Nous sommes ainsi interpellée, nous avons envie de prendre soin d'eux; et nous sommes soulagée de les voir plus tard dans l'œuvre de Goldin, heureux, resplendissants, vivants (si c'est le cas).

Cette sympathie pour les modèles est nourrie également par les nombreuses séries, les « extended portraits » de Goldin. N'oublions pas que, grâce à ces séries, nous avons tendance à nous attacher aux modèles puisque nous avons l'impression de les connaître. Nous nous mettons par conséquent à les aimer, car, selon Vincent Jouve, plus nous en savons sur quelqu'un, plus nous nous sentons concernés<sup>55</sup>.

La première étape de la sympathie, selon Turner, est l'empathie<sup>56</sup>, qui est la faculté de s'identifier à quelqu'un, d'éprouver ce qu'il ressent. Pour que cette identification soit possible, il faut que ce qui arrive aux modèles nous soit familier, connu. En effet, comment pouvons-

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 120-121.

<sup>54</sup> Nan Goldin, *The Other Side*, op. cit., p. 6.

<sup>55</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 132.

<sup>56</sup> Jonathan H. Turner, Jan E. Stets, *The Sociology of Emotions*, op. cit., p. 60.

nous éprouver ce que les autres ressentent si nous ne sommes pas passés à travers les mêmes épreuves, si nous sommes incapables d'imaginer ce qu'ils peuvent ressentir, en ayant recours à nos propres connaissances ? Plus précisément, sans avoir vécu nécessairement le même événement, il doit y avoir quelque chose dans ce que les modèles vivent qui soit similaire à ce que nous avons expérimenté. Pour pouvoir lire, pour pouvoir combler les blancs (qui sont ici l'émotion non décrite que l'autre ressent), il faut être capable d'associer un élément de ce qu'on lit à ce qu'on a vécu. C'est le phénomène que Guinard explique en disant : « La répétition de contextes analogues va provoquer abstraction et oubli. On abstrait ce qui est commun et on oublie ce qui est varié, sauf des détails caractéristiques. C'est cette abstraction qui permet le transfert<sup>57</sup>. » C'est donc cette abstraction qui permet au lecteur d'être empathique envers celui qui se trouve dans un contexte analogue au sien, ayant, par exemple, le même désir contrarié que le sien : « Le lecteur [...] va instantanément – et plus ou moins consciemment – retrouver ses marques; il prendra toujours fait et cause pour le personnage du désir contrarié<sup>58</sup>. »

L'importance d'éléments analogues pour l'éclosion de l'empathie, le personnage de *Mars*, un livre évoqué dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, l'avait remarquée :

Même de petits soulagements sont des soulagements et même au fin fond du désespoir quelque chose peut encore arriver qui, au-delà de tout désespoir, vous torture encore. Mikhaïl A. Boulgakov en a retenu un exemple très lumineux dans *Le Maître et Marguerite*. C'est dans ce livre que j'ai lu pour la première fois l'histoire du fléau des mouches qui ont tourmenté Jésus sur la Croix. La « tête couverte de sang et de plaies » a déjà été mille fois représentée en paroles et en peinture mais personne n'a songé aux mouches avant Boulgakov. Les mouches ne sont certainement pas ce qu'il y a de pire, ni pour un crucifié ni pour une personne ordinaire. Mais si déjà l'on est pendu à la croix dans le sang, la souffrance et l'ignominie et si, dans la brûlante chaleur méridionale, par-dessus le marché on est environné d'un essaim de mouches, on ne peut que dire : et cela encore, en plus de tout le reste. Peut-être même, à partir d'un certain moment, les mouches deviennent-elles ce qui compte le plus. J'imagine même que la dernière chose que ressent ce crucifié, après que la souffrance et l'épuisement depuis longtemps se sont transformés en une torture globale et indifférenciée, ce pourrait être, peu avant que s'éteigne sa conscience, la sensation horripilante d'un noir essaim de mouches<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Jean-Yves Guinard, « Mémoire et apprentissage », in *ALICE (Apprentissage des langues et initiation aux cultures européennes)*, publication du CDDP du Finistère, 4 février 1994, p. 48-53.

<sup>58</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 140.

<sup>59</sup> Fritz Zorn, *Mars*, trad. de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, 1980, p. 215.

La description de Jésus sur la croix par Boulgakov est pour le personnage de *Mars* lumineuse parce que, en insérant les mouches dans cette description, mouches qui sont un exemple de ce qui « au fin fond du désespoir [...] peut encore arriver qui, au-delà de tout désespoir, vous torture encore », Boulgakov permet au lecteur de mieux comprendre ou, du moins, d'avoir l'impression de comprendre ce qu'a pu ressentir Jésus avant de mourir. Ces mouches sont l'élément qui unit notre histoire à celle de Jésus. Par conséquent, elles deviennent le déclencheur d'une lecture, d'une compréhension ; c'est grâce aux mouches que le personnage de *Mars* devient empathique et commence à s'imaginer entre autres que la dernière chose que Jésus a ressentie avant de mourir était probablement cette présence horripilante.

Dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, un phénomène analogue se produit. Au premier abord, il peut sembler difficile pour la lectrice de s'identifier à Barbara parce qu'elle n'est pas nécessairement passée par ce qu'elle a vécu, notamment l'automutilation et l'internement. Cependant, *Sœurs, Saintes et Sibylles* traite aussi de thèmes communs, comme le rejet et la répression, choses connues de tous. Plus précisément, ce n'est pas que dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, mais dans l'ensemble de son œuvre que Goldin a recours à ces thèmes. Nous avons vu que des critiques considéraient que l'œuvre de Goldin touchait à l'universel en traitant de relations interpersonnelles et de thèmes tels que l'amour, la mort, la culpabilité, la responsabilité, le désir<sup>60</sup>. Guido Costa a d'ailleurs déjà souligné que Goldin réussissait à nous toucher en ayant recours à des archétypes : « Même dans ce qu'elle a de plus cru et de plus marginal, sa photographie parvient à utiliser des archétypes communs, des mémoires collectives, des histoires avec lesquelles la plupart d'entre nous peuvent s'identifier<sup>61</sup>. » Ces thèmes communs, à l'instar des mouches de Boulgakov, jouent le rôle d'une lumière qui jaillit et qui semble nous révéler ce qu'un personnage a pu ressentir, son sort apparaissant, du coup, moins lointain.

Il faut cependant préciser que, même si le spectateur remarque l'empathie qu'il ressent en regardant une œuvre de Goldin, il ne prendra peut-être pas conscience que la vie d'un ou des

<sup>60</sup> Joachim Sartorius, « Deep Pictures of Us All », in *Nan Goldin: I'll Be your Mirror*, op. cit., p. 323.

<sup>61</sup> Guido Costa, *Nan Goldin*, Paris, Phaidon, coll. « 55 », 2001, p.3.

modèles fait écho à un ou à des événements qu'il connaît. Si c'est le cas, il sera comme ce professeur que mentionne Jung qui, dans un premier temps, ne saisit pas l'association qu'il a faite :

Un exemple particulièrement révélateur m'a été fourni par un professeur qui se promenait dans la campagne avec un de ses élèves, et qui se trouvait absorbé par une conversation sérieuse. Il remarqua soudain que le fil de ses pensées avait été interrompu par un flot imprévisible de souvenirs datant de sa première enfance. Rien, dans ce qu'il venait de dire, ne paraissait avoir de rapports avec ces souvenirs. En regardant derrière lui, il s'aperçut qu'il venait de longer une ferme, quand le premier de ces souvenirs d'enfance avait surgi dans son esprit. Il propose à son élève de revenir jusqu'à l'endroit où avaient débuté ces fantasmes. Une fois arrivé, il remarqua une odeur d'oies, et se rendit compte aussitôt que c'était cette odeur qui avait déclenché le flot de souvenirs<sup>62</sup>.

Si le professeur n'avait pas fait marche arrière, il n'aurait jamais réalisé pourquoi il s'était mis tout à coup à penser à son enfance. De la même façon, un spectateur peut admirer une œuvre de Goldin, se rappeler un événement marquant de sa vie, ressentir, en raison de cette association, une émotion semblable à celle d'un modèle et, du coup, se rapprocher de celui-ci tout en ne comprenant pas nécessairement pourquoi. Si, par contre, comme le professeur, il tente de trouver ce qui lui a fait penser à un événement marquant, il constatera probablement, comme Guido Costa, le talent de Goldin pour trouver des thèmes forts et aisément partagés.

### 2.2.5 Ses œuvres récentes

Le travail récent de Goldin, même s'il s'inscrit dans l'œuvre intégrale de la photographe, est souvent considéré comme étant fort différent des œuvres antérieures. Notamment, on remarque que, pendant cette période, les couleurs tape-à-l'œil ainsi que le flash utilisé pendant la période de *The Ballad* laissent la place à la lumière du jour et à des tons plus pastels. Les photographies de Goldin deviennent désormais plus sobres, plus contemplatives, plus tranquilles<sup>63</sup>. Goldin dira que ses photographies récentes sont davantage liées à la contemplation et à la sobriété parce qu'elle a été influencée par David Armstrong et Peter Hujar :

<sup>62</sup> C.G. Jung. *Essai d'exploration de l'inconscient: Jung explique Jung*, traduction de Laure Deuschmeister, Paris, Éditions Gonthier, 1964, p. 43.

<sup>63</sup> Phyllis Thompson Reid, « Nan Goldin – Dark Diary », *Aperture*, loc. cit., p. 65.

I think I was really influenced by you [David Armstrong] and Peter Hujar in the last few years, in a way that I hadn't ever been before. I became more and more interested in the kind of portraiture that David and Peter did and David still does. It's this quiet intensity, where things are revealed slowly, rather than immediately. And... there's a kind of serenity in that work. It's not that I set up shooting very often. But it's just more of wanting to... isolate the person, and get beyond the externalization of behavior, and into something more central. It's not so much people acting out and going wild<sup>64</sup>.

Puisque l'œuvre de Goldin est intimement associée à sa vie, il est pertinent d'ajouter que des changements importants surviennent dans la vie de la photographe durant cette période. L'artiste elle-même, pendant longtemps, a eu tendance à considérer sa vie avant ces événements comme différente de celle qui les suit<sup>65</sup>. En 1984, Goldin rompt avec Brian, qui l'a battue. Peu de temps après, elle rencontre Siobhan Liddel, son amie artiste, avec laquelle elle aura une liaison durable<sup>66</sup>. En 1988, elle commence une cure de désintoxication. Des autoportraits qu'elle a faits pendant cette cure sont rassemblés dans le livre *All by Myself* en 1994.

Cette cure n'a pas été facile pour Goldin: « To become sober after fifteen years on drugs was such an extreme experience that I had absolutely no way to fit into myself; I had no idea who I was. I was completely lost<sup>67</sup>. » Or, c'est la photographie qui lui permet de se retrouver : « So that was the first time I consciously understood how much I was using the camera to reassemble myself<sup>68</sup>. » Goldin explique ailleurs que la photographie lui permet de se reconstruire parce que les clichés lui révèlent son regard : « I think photography is like drawing. The mark indicates the person... It's a very intimate thing. It's something about one's signature... one's eye – and the way one looks at life, that one can't even describe in words<sup>69</sup>. » Par exemple, elle a dit un jour que les photographies lui permettaient d'apprendre

---

<sup>64</sup> Nan Goldin, David Armstrong et Walter Keller, « On Acceptance: A Conversation », in *Nan Goldin: I'll Be your Mirror*, op. cit., p. 453.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 448.

<sup>66</sup> Marvin Heiferman, « Pictures of Life and Loss », in *Nan Goldin : I'll Be your Mirror*, op. cit., p. 284.

<sup>67</sup> Nan Goldin, David Armstrong et Walter Keller, « On Acceptance: A Conversation », in *Nan Goldin: I'll Be your Mirror*, op. cit., p. 451.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 451.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 450.



ce qu'elle pensait d'une personne: « I sometimes don't know how I feel about someone until I take his or her pictures<sup>70</sup>. »

La photographie joue également un rôle important dans la construction de l'identité des modèles parce que Goldin agit comme un miroir reflétant la personnalité des sujets. La chanson « I'll Be your Mirror », que Goldin a insérée dans *The Ballad of Sexual Dependency* et qui est le titre du livre publié lors de la rétrospective sur Goldin au musée Whitney en 1996, en témoigne:

I'll be your mirror  
 Reflect what you are, in case you don't know  
 I'll be the wind, the rain and the sunset  
 The light on your door to show that you're home  
 [...]
 I find it hard to believe you don't know  
 The beauty you are  
 But if you don't let me be your eyes  
 A hand in your darkness, so you won't be afraid

Mais, même si Goldin réussit à montrer à ses amis qui ils sont par le biais des photos, elle ne peut les sauver de la mort. Vers 1990, plusieurs de ses amis, dont Cookie Mueller, un de ses principaux modèles, meurent. En 1991, Goldin édite une séquence de quinze photographies de Cookie Mueller dans *The Cookie Portfolio. Ten years after* (1998) et *Vakat* (1993) traitent aussi de la disparition de ses amis. *Vakat*, un terme latin utilisé par les correcteurs d'imprimerie allemands pour indiquer qu'une page dans un livre doit rester blanche<sup>71</sup>, propose une sélection de photographies montrant des lieux vides, sans vie. Bien qu'ils soient vides, ces lieux paraissent chargés de présence. À ce sujet, Goldin admet qu'en général, elle photographie des pièces où il s'est passé quelque chose qui la concerne personnellement. Elle y a vécu un moment intense, que le spectateur ne voit pas<sup>72</sup>. De plus, ces lieux ne paraissent pas vides parce que, pour Sartorius, le poète qui a signé les textes dans *Vakat*, ils sont imprégnés de mélancolie : « But Nan's rooms were not empty. They were melancholy, like my poems, but sadder, sometimes claustrophobic, with no way out<sup>73</sup>. »

<sup>70</sup> Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, op. cit., p. 6.

<sup>71</sup> Joachim Sartorius, « Deep Pictures of Us All », in *Nan Goldin: I'll Be your Mirror*, op. cit., p. 320.

<sup>72</sup> Ronald Shusterman, « Dormir, rêver peut-être », in *Dormir, rêver – et autres nuits*, op. cit., p. 60.

<sup>73</sup> Joachim Sartorius, « Deep Pictures of Us All », in *Nan Goldin: I'll Be your Mirror*, op. cit., p. 320.

Goldin lui a même dit que ces chambres évoquaient beaucoup la perte, le désir, la solitude et l'échec émotionnel<sup>74</sup>.

De ce point de vue, comme l'a écrit Phyllis Thompson Reid, les lits vides évoquent les espaces vides des paysages que Goldin a photographiés dans son travail récent<sup>75</sup>. À l'instar des lits, les paysages montrent des « scènes intimistes où solitude et sentiment d'inquiétude persistent<sup>76</sup>. » Ces paysages, dotés d'un effet pictural grâce à l'utilisation de la lumière naturelle, « plongent le spectateur dans une matière enveloppante et douce, mais étrangère et déshumanisante. Cette corrélation du pictural et du photographique nous plonge dans une dérive constante vers des densités plus lointaines<sup>77</sup>. » Ces effets n'auraient pu être envisageables si Goldin n'avait pas changé sa façon de percevoir les paysages. Dorénavant, ceux-ci évoquent quelque chose pour elle : « There was a long period when I felt there was glass between me and the landscape. I feel like I have broken that glass – now they are really emotional places for me<sup>78</sup>. »

#### 2.2.6 Les motifs dans l'œuvre de Goldin

Outre les lieux vides, il existe d'autres motifs dans l'œuvre de Goldin. L'artiste les reconnaît depuis que David Armstrong le lui a fait remarquer :

Only now, looking back on twenty-five years, I see that there are these repeated motifs: women in water; men inside looking out at the world, from within an enclosed space; people in trains; and, particularly, people looking at themselves in mirrors<sup>79</sup>.

Frédéric Martel rappelle que cette « thématique de la "femme au miroir" n'est pas nouvelle : c'est même un sujet conventionnel de l'art depuis longtemps<sup>80</sup>. » En général, ce motif tend à objectiver la femme : « Une interprétation récente suggère [...] qu'en doublant le portrait de la femme, le miroir augmente la puissance de possession que le spectateur de

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>75</sup> Phyllis Thompson Reid, « Nan Goldin - Dark Diary », *Aperture, loc. cit.*, p. 70.

<sup>76</sup> Paulette Gagnon, « La dérive du soi vers l'autre », in *Nan Goldin, op. cit.*, p. 15.

<sup>77</sup> *Ibid.*

<sup>78</sup> Phyllis Thompson Reid, *loc. cit.*, p. 70.

<sup>79</sup> Nan Goldin, David Armstrong et Walter Keller, « On Acceptance: A Conversation », in *Nan Goldin: I'll Be your Mirror, op. cit.*, p. 448.

<sup>80</sup> Frédéric Martel, « Nan Goldin ou la politique de l'intimité », *Nouvelle revue française, loc. cit.*, p. 280-281.

l'œuvre (supposé masculin) va nécessairement ressentir<sup>81</sup>. » Chez Goldin, au contraire, la femme, en se regardant dans le miroir, ne paraît pas diminuée; elle semble devenir plus forte à partir du moment où elle utilise le miroir afin de savoir davantage qui elle est : « [...] avec Nan Goldin, ce thème de la "femme au miroir" semble renversé à son profit. Une femme se regarde elle-même et s'interroge sur son identité<sup>82</sup>. »

Ce phénomène n'est pas isolé; les renversements, où ce qui devait paraître faible devient en fait plus fort, sont très présents dans l'œuvre de Goldin. Une photo qui l'illustre bien est celle où Goldin dévoile son visage tuméfié après avoir été battue par Brian. Bien que ce soit elle qui ait été frappée, Goldin n'a pas l'air d'une victime. Elle paraît forte, en contrôle de ses moyens. Le discours sur cette photographie montre d'ailleurs cette force. Goldin dit l'avoir prise pour se souvenir de l'événement, pour ne plus jamais retomber dans les bras de celui qui l'avait battue<sup>83</sup>.

En plus de la répétition de certains motifs, plusieurs ressentent une dimension religieuse dans l'art de Goldin. À ce sujet, notre mention des lieux vides (art. 2.2.5), qui « nous plongent dans des densités plus lointaines », y faisait implicitement référence. Lisa Liebmann affirme que l'œuvre de Goldin est religieuse en raison de l'atmosphère qui y règne<sup>84</sup>, avant d'ajouter que l'insertion de symboles religieux dans les décors photographiés contribue entre autres à cette présence:

A good many of her interiors are tantamount to ecclesiastical decors, inflected as they are (and indeed as decors often were in East Village walk-ups, circa 1980) by idiosyncratic shrines, santos, votives, crucifixes, and other devotional artefacts bought cheap at neighbourhood botanicas<sup>85</sup>.

Goldin, elle-même, affirme photographier plusieurs symboles religieux et catacombes<sup>86</sup>. À une époque, elle a entre autres photographié de nombreux saints<sup>87</sup>. Elle perçoit une part de

---

<sup>81</sup> *Ibid.*

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Peter Marshall, « Nan Goldin's Mirror on Life », *Re: Photo: Rays on Photography and Photographers*, page consultée en 2008, <http://re-photo.co.uk/?m=200709>.

<sup>84</sup> Lisa Liebmann, « Goldin's Years: Nan Goldin in Retrospect », *Artforum International*, loc. cit., p. 120.

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> Ronald Shusterman, « Dormir, rêver peut-être », in *Dormir, rêver – et autres nuits*, op. cit., p. 66.

spiritualité dans certaines de ses œuvres des dix dernières années<sup>88</sup>, dont *Sœurs, Saintes et Sibylles*, qui est un livre, mais aussi une installation importante à ses yeux, présentée à la Salpêtrière à l'automne 2004<sup>89</sup>. *Sœurs, Saintes et Sibylles* est une œuvre fascinante pour plusieurs raisons. Nous verrons qu'elle l'est entre autres parce qu'elle peut être le lieu d'émergence de figures complémentaires et qu'elle nous entraîne dans une exploration des processus de figuration.

### 2.3 *Soeurs, Saintes et Sibylles*

D'abord, avant même d'ouvrir le livre, la couverture attire notre attention par sa couleur tape-à-l'œil. Puis, une deuxième chose nous frappe : l'omniprésence du nombre trois. Le titre a trois termes; le livre contient trois récits principaux; dans un de ces récits, sainte Barbara a fait percer une troisième fenêtre dans la tour afin de créer un symbole de la Trinité divine; dans le livre, Goldin a privilégié des séries de photos et d'images en trois rangées et trois colonnes. Il ne faut pas oublier non plus que *Sœurs, Saintes et Sibylles* est aussi une installation et que, dans le lieu d'exposition, toutes les fenêtres sont calfeutrées, sauf trois<sup>90</sup>. Non seulement ces choix associent les trois protagonistes à la sainte Trinité, mais ils permettent aussi de les associer à la sibylle puisque le trois est prédominant dans l'histoire de la Sibylle de Cumès. C'est elle qui, d'après les Annales citées par Aulu Gelle (*Nuits attiques*, L. I, ch. XIX) et Lactance (*Institutions divines*, L. I, ch. VI), proposa à Tarquin d'acheter neuf livres :

Elle portait neuf livres qui contenaient, à ce qu'elle disait, des oracles divins, et offrait de les vendre. Le roi lui demanda son prix; la femme lui en demanda un si élevé et si exorbitant, que le roi se moqua d'elle comme d'une vieille femme privée par l'âge de sa raison. Alors elle plaça devant lui un brasier allumé, brûla trois de ses livres et demanda à Tarquin s'il voulait acheter au même prix les six restants. Le roi rit de plus belle et dit qu'assurément la vieille divaguait. La femme brûla de nouveau trois autres livres, et enfin lui demanda, avec calme, s'il donnerait la même somme des trois derniers. Tarquin redevint plus sérieux et plus attentif; il comprit qu'il ne fallait pas dédaigner une telle constance et une telle confiance; il acheta les trois livres restants pour la somme qui avait

<sup>87</sup> *Ibid.*.

<sup>88</sup> *Ibid.*.

<sup>89</sup> *Ibid.*.

<sup>90</sup> Claire Fercak, « Nan Goldin : "Sœurs, Saintes et Sibylles" », *Sur le ring*, p. 1, page consultée en 2006, <http://www.surleiring.com/pdf.php/id/4685>.

été demandée pour les autres. Alors cette femme quitta le roi et ne fut plus vue nulle part. Les trois livres, renfermés dans un sanctuaire, furent appelés Sibyllins<sup>91</sup>.

En étant associés à la Trinité et à la sibylle, les personnages sont élevés, dignes d'intérêt, mais cette présence du trois a une autre fonction. Cette caractéristique invite la lectrice à débiter un travail d'associations. Celle-ci essaiera de voir quels sont les liens entre les différentes histoires ainsi associées par le nombre trois, d'autant plus que le livre de Goldin fournit d'autres pistes pour initier ce travail d'association et de figuration. Par exemple, dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, une photographie montre la bibliothèque de Goldin, où l'on parvient à lire les titres des principaux livres, dont *The Altar of My Soul* de Marta Moreno Vega, *Staying Alive*, édité par Neil Astley, *The Institutional care of the Insane in the United States and Canada*, *The War of the Saints* de Jorge Amado, *Selected Poems* de Sylvia Plath, *Suicide* d'Émile Durkheim, *Invention de l'hystérie* de Georges Didi-Huberman et *Mars* de Fritz Zorn. Ces livres ont ceci en commun d'être liés aux trois personnages principaux de *Sœurs, Saintes et Sibylles*. *The Altar of My Soul* raconte la vie d'une femme qui se convertit à la religion Santeria et qui est heureuse de sa différence malgré le rejet qu'elle peut parfois essuyer. De plus, le guerrier Shango, une divinité de la religion Santeria décrite dans ce livre, est lié à sainte Barbara parce que les deux sont des incarnations différentes d'une énergie similaire<sup>92</sup>. Ils sont semblables parce que sainte Barbara protège de la foudre et que Shango punit par la foudre<sup>93</sup>. Quant à *The Institutional care of the Insane in the United States and Canada* ainsi que *Invention de l'hystérie*, ils traitent entre autres des milieux d'internement. *Mars* et *The War of the Saints* nous dévoilent des personnages principaux qui ont souffert d'une éducation transmise par des parents qui n'acceptaient pas la marginalité, *Suicide* traite évidemment de suicide et *Staying Alive* ainsi que *Selected Poems* contiennent différents poèmes dont *Mirror*, de Sylvia Plath, qui fait l'apologie du miroir, qui, comme la photographe, peut renvoyer une image authentique de celui qui le regarde. Il ne faut pas oublier non plus que Sylvia Plath, comme Barbara, s'est suicidée.

<sup>91</sup> René Basset, *La sagesse de Sibylle*, op. cit., p. 2-3.

<sup>92</sup> Marta Moreno Vega, *The Altar of My Soul*, New York, The Random House Ballantine Publishing Group, 2001, p. 33.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 132.

Avant même de lire ces livres, leurs titres évocateurs nous font prendre conscience de la portée des trois histoires mises en scène dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*. Il n'y est pas question que de sainte Barbara, de Barbara ou de Goldin<sup>94</sup>, mais de tous ceux et celles qui ont vécu des formes d'internement, qui ont connu l'incompréhension et la discrimination. *Sœurs, Saintes et Sibylles* repose donc sur une figure, celle de Barbara, à la fois sœur, sainte et sibylle, une figure constituée à partir des trois récits présentés ainsi que de l'ensemble des photographies réunies. D'ailleurs, ces photographies, précisément parce qu'elles sont des photographies, sont un terreau fertile à l'émergence de personnages marquants. Il importe donc maintenant de se demander quelles sont leurs caractéristiques principales afin de voir en quoi elles peuvent provoquer une telle émergence.

### 2.3.1 Les caractéristiques des photographies

#### L'inquiétante étrangeté

Selon Cavell, une des caractéristiques importantes de l'image photographique est le découpage d'une « portion d'un champ infiniment plus grand » lors de la prise de vue<sup>95</sup>. Il n'est pas étonnant que le découpage soit important, car, d'après Le Gac, les photographies ne posent qu'une seule question à laquelle il n'y a pas de réponse : « qu'est-ce qu'il y avait du côté du photographe, à la place de qui je me tiens aujourd'hui et d'où j'aperçois ce qu'il voyait? Cette ignorance fera toujours le charme des photos [...] »<sup>96</sup>.

Cependant, il serait réducteur de parler seulement du charme des photos. Plusieurs ne les voient pas d'un aussi bon œil et croient que « toute utilisation de l'appareil photographique est implicitement une agression<sup>97</sup> » puisque le photographe serait, en quelque sorte, un prédateur :

L'arme photographique ne tue pas, et la sinistre métaphore semble donc n'être qu'un bluff, [...]. Cependant, il reste quelque chose de prédateur dans l'acte de prendre une

<sup>94</sup> D'ailleurs, certaines des photos de *Sœurs, Saintes et Sibylles* montrent les lieux où Barbara a séjourné. Dans ces lieux, on peut voir des objets appartenant à d'autres jeunes personnes internées. *Sœurs, Saintes et Sibylles* raconte donc aussi leur histoire.

<sup>95</sup> Rosalind Krauss, *Le photographique*, Paris, Macula, coll. « Histoire et théorie de la photographie », 1990, p. 131.

<sup>96</sup> Jean Le Gac « Anecdotes », in *Faire semblant*, Grenoble, Musée de peinture, 1982, p. 219.

<sup>97</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p. 20.

photo. Photographier les gens, c'est les violer, en les voyant comme ils ne se voient jamais eux-mêmes, en ayant d'eux une connaissance qu'ils ne peuvent jamais avoir; c'est les transformer en choses que l'on peut posséder de façon symbolique<sup>98</sup>.

Pour Goldin, par ailleurs, la photographie est loin d'être une agression. C'est plutôt une caresse (art. 2.2.4). Plutôt que d'entraîner des effets négatifs, elle donne au modèle accès à son âme:

That whole thing of the African tribes having this theory that their soul would be stolen by photography : I think the wrong people had the camera. I always say if you're photographing your own tribe, then there's not that danger of the soul being stolen. I think that you can actually give people access to their own soul<sup>99</sup>.

Si elle n'est pas nécessairement une agression, il n'en demeure pas moins que la photographie peut susciter un sentiment d'inquiétante étrangeté : « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier<sup>100</sup>. » Autrement dit, nous ressentons une inquiétante étrangeté lorsque le familier devient menaçant ou encore lorsque ce que nous considérons comme faux, absent, fantaisiste ou refoulé semble soudainement être là devant nous. Or la photographie a cette capacité de rendre étranger le familier, en changeant les angles, en adoptant un point de vue inattendu, en montrant sous un éclairage cru ce que nous ne discernons pas habituellement<sup>101</sup>. Certains iront même jusqu'à dire qu'en nous montrant ce que nous ne voyons pas ordinairement, la photographie nous dévoile une vérité cachée<sup>102</sup>. Ainsi, elle peut être associée à une révélation :

Ce que l'appareil photo produit constitue toujours une révélation, qu'il s'agisse de fractions de mouvement imperceptibles, fugitives, d'un ordre que l'œil nu est incapable de percevoir, d'une « réalité rehaussée » (selon l'expression de Moholy-Nagy), ou simplement de la façon elliptique de voir<sup>103</sup>.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>99</sup> Nan Goldin, David Armstrong et Walter Keller, « On Acceptance: A Conversation », in *Nan Goldin: I'll Be your Mirror*, op. cit., p. 454.

<sup>100</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, p. 215.

<sup>101</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p. 196.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 147.

Cette révélation peut mener à un renversement. En nous faisant voir d'une autre façon un sujet ou tout simplement en nous faisant voir ce que nous préférons habituellement ne pas regarder, les photos peuvent nous inciter à modifier notre jugement : « En nous enseignant un nouveau code visuel, les photographies modifient et élargissent notre idée de ce qui mérite d'être regardé et de ce que nous avons le droit d'observer<sup>104</sup>. »

### L'aura photographique

En plus du choc, du renversement et de l'inquiétante étrangeté, la photographie suscite aussi de la fascination, voire de l'obsession en raison de son *aura*, qui, comme le dit Walter Benjamin, est l'unique apparition du lointain<sup>105</sup>. On retrouve dans son article « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », un exemple simple de cette aura :

Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagnes à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche<sup>106</sup>.

Pour Rosalind Krauss, l'aura de la photographie est ce « substitut fétichiste de celle qui entourait l'œuvre d'art traditionnelle et dont le développement des moyens photomécaniques de reproduction était censé avoir précipité la disparition<sup>107</sup>. » Par son côté fétichiste, fascinant, obsédant, l'aura rappelle le *punctum* de Barthes, qui est ce détail de la photo qui emplît toute la photographie<sup>108</sup> parce qu'il nous frappe (mais aussi nous meurtrit, nous poigne) (art. 1.2.2)<sup>109</sup>. Parfois, le *punctum* est associé à la mémoire. Quelque chose dans l'image nous force à nous souvenir :

À lire la photo de Van der Zee, je croyais avoir repéré ce qui m'émouvait : les souliers à brides de la négresse endimanchée; mais cette photo a travaillé en moi, et plus tard j'ai compris que le vrai *punctum* était le collier qu'elle portait au ras du cou; car (sans doute) c'était le même collier (mince cordon d'or tressé) que j'avais toujours vu porté par une

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>105</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Éditions Allia, 2005, p. 20.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Rosalind Krauss, *Le photographique*, op. cit., p. 5.

<sup>108</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 77.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 49.



personne de ma famille, et qui, elle une fois disparue, est resté enfermé dans une boîte familiale d'anciens bijoux [...]<sup>110</sup>.

Clairement, le punctum peut être très personnel, privé : ce collier ne frappera pas tout le monde. Il a suscité l'intérêt de Barthes parce qu'il lui rappelait le collier d'un être cher; or, ce collier n'évoque rien pour nous. Ainsi, nous nous dévoilons lorsque nous nommons des exemples de ce qu'est le punctum<sup>111</sup> : ils sont souvent liés à nos souvenirs, à nos désirs, à nos manques. Cela implique-t-il que le punctum est un délire? Barthes signale que le punctum doit d'abord se fonder sur le texte ou, dans ce cas-ci, sur l'image : « Dernière chose sur le *punctum* : qu'il soit cerné ou non, c'est un supplément : c'est ce que j'ajoute à la photo et qui cependant y est déjà<sup>112</sup>. »

Benjamin spécifie que cette chose fascinante et obsédante qu'est l'aura est davantage associée aux objets historiques ou culturels puisque, aujourd'hui, la technique de reproduction, en multipliant les exemplaires, fait dépérir l'aura dans l'œuvre d'art<sup>113</sup>. Sa façon de concevoir l'aura en tant qu'unique apparition du lointain explique, selon lui, le déclin de l'aura aujourd'hui. Ce déclin « tient à deux circonstances, qui auraient pour conséquence d'éliminer ce qui est « lointain » et qui pourrait nous apparaître. Il s'agit du besoin contemporain de rendre les choses spatialement et humainement « plus proches » de soi, et du désir tout aussi passionné de reproduire les objets uniques afin d'en détenir une copie<sup>114</sup>.

Avant, l'œuvre d'art était souvent partie prenante d'un rituel qui misait sur la valeur unique de l'œuvre authentique :

Le mode d'intégration primitif de l'œuvre d'art à la tradition trouvait son expression dans le culte. On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux. Or, c'est un fait de la plus haute importance que ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa

---

<sup>110</sup> Martin Lefebvre, « Le parti pris de la spectature », chap. in *Psycho : de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, op. cit., p. 63-64.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 17.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 20.

fonction rituelle. En d'autres termes, *la valeur unique de l'œuvre d'art " authentique " se fonde sur ce rituel qui fut sa valeur d'usage originelle et première*<sup>115</sup>.

Or, « à mesure que les différentes pratiques artistiques s'émancipent du rituel, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer<sup>116</sup>. » Pour multiplier les occasions d'exposition, on a recours à la reproduction. Il est facile de tirer plusieurs épreuves d'un négatif. Par le fait même, selon Benjamin, il est impossible de dire quelle épreuve est authentique : aucune n'est plus authentique qu'une autre. Cet effet de la reproduction pose un problème puisque « dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la production artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique<sup>117</sup>. »

Pour Anne Moeglin-Delcroix, « la réflexion de Walter Benjamin sur la disparition de l'aura amenée par la reproduction ne permet plus de rendre compte d'une situation devenue plus complexe<sup>118</sup>. » Elle poursuit en affirmant que la reproduction des livres d'artistes (on pourrait parler plus largement ici des livres de photos) ne provoque pas le déclin de l'aura, bien au contraire : « Ce qui, par la reproduction et la multiplication aurait pu sembler éloigner l'art de son essence, est au contraire ce qui l'en rapproche<sup>119</sup>. » Même s'il est reproduit en de nombreux exemplaires, le livre offre un accès général et pourtant intime, immédiat, auratique à la reproduction<sup>120</sup>. Cette reproduction n'est pas une copie fade de l'œuvre, car « il ne s'agit pas de diffuser des reproductions d'œuvres, mais les œuvres elles-mêmes que sont les livres<sup>121</sup> ». Bien plus, le livre, puisque beaucoup de gens peuvent le posséder, offre l'œuvre « sous la forme la plus authentique parce que la plus protégée de toute subordination à des intérêts mercantiles<sup>122</sup> ».

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>118</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*, Marseille, Mot et le reste, coll. « Formes », 2006, p. 141.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> *Ibid.*

Pour Sontag, la photographie, qu'elle soit dans un livre ou non, a un côté auratique en raison de son rapport au temps :

La véritable différence entre l'aura d'une photographie et celle d'un tableau réside dans les relations différentes qu'ils entretiennent avec le temps. Les ravages du temps tendent à s'exercer au détriment des tableaux. Au contraire, une part de l'intérêt intrinsèque des photos, et l'une des principales sources de leur valeur esthétique, ce sont précisément les transformations que le temps y opère, la façon dont elles échappent aux intentions de ceux qui les ont réalisées. Qu'on leur laisse assez de temps et beaucoup de photos acquièrent une véritable aura. [...] Car à la différence des tableaux ou des poèmes auxquels l'âge à lui seul ne confère aucune qualité, aucune séduction supplémentaire, toutes les photos sont intéressantes et émouvantes si elles sont suffisamment vieilles<sup>123</sup>.

Sontag explique que le rapport au temps de la photographie est intéressant parce que les épreuves transforment le passé en un objet de « tendre attention, brouillant les distinctions morales et désarmant le jugement historique dans le sentiment de pathétique généralisé suscité par tout regard sur le passé<sup>124</sup>. »

Benjamin lui-même a dit un jour qu'un des derniers refuges de l'aura dans la photographie est le visage humain. L'aura est présente parce que le portrait est lié au culte du souvenir :

*Dans la photographie la valeur d'exposition commence à repousser la valeur cultuelle sur toute la ligne.* Cette dernière pourtant ne cède pas sans résistance. Son ultime retranchement est le visage humain. Ce n'est en rien un hasard si le portrait a joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du pouvoir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur cultuelle de l'image trouve son dernier refuge. Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois<sup>125</sup>.

Ces réflexions de Sontag et de Benjamin sur le temps ne sont pas sans rappeler celles de Barthes, qui affirme qu'il existe un autre punctum que le « détail »; et c'est le Temps. Selon lui, ce « punctum, plus ou moins gommé sous l'abondance et la disparité des photos d'actualité, se lit à vif dans la photographie historique [...]»<sup>126</sup>.

<sup>123</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p. 168.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>125</sup> Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 31-32.

<sup>126</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 150.

Ainsi, nous serions fascinée par la photographie en raison du « ça a été », qui implique que « cela que je vois [dans la photographie] s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet<sup>127</sup> ». Ce « ça a été » procure du plaisir puisqu'il nous permet d'expérimenter le simulacre, l'impression de présence<sup>128</sup>.

Ce n'est pas seulement le contenu de la photo qui semble revivre, mais aussi ce qui s'y trouvait avant et ce qui s'y trouvera :

Quelque chose du temps d'avant insiste pour être reconnu et, par traces à peine perceptibles, le temps passé (celui qui ne reviendra pas) recouvre les images du temps d'aujourd'hui. À travers la vision d'une chambre, d'un homme, d'un groupe, d'un ruisseau, d'un membre ou d'un corps enfantin, la photographie offre l'inouïe possibilité d'offrir simultanément ce qui y est déposé, ce qui est et ce qui ne figure pas; ce qui existe quelques minutes auparavant dans un ordre sûrement différent, ou quelques siècles avant, et dont on perçoit la griffe, l'infime et résistante trace. Un peu comme nous savons bien être chargés d'une histoire dont nous n'avons pas le souvenir, peuvent se lire ici les marques d'un obstiné passé. La photo est passage. S'y trouve simultanément suggéré le déjà advenu, ce qui advient, ce qui peut-être surviendra. Le battement du temps est ici, embusqué dans la photo : quelque chose des siècles passés y tient son rythme<sup>129</sup>.

Didi-Huberman aussi avait remarqué que l'image, que ce soit un film ou une photographie, a le pouvoir de rendre présent ce qu'il y avait avant la capture. Pour l'illustrer, il mentionne *Shoah* de Claude Lanzmann. Ce film s'intéresse à ce que Didi-Huberman appelle des « lieux réels impossibles, humainement impossibles, éthiquement impossibles, à traiter ou à transfigurer en décors. Ces lieux, ce sont les camps, les camps de la mort<sup>130</sup>. » Dans ce film, Lanzmann se demande que faire avec ces lieux et que pourraient nous dire de tels lieux s'il n'y a plus rien à voir ( la plupart de ces lieux sont fermés, détruits ou en passe d'être rasés). Le but principal de Lanzmann était de voir et de faire voir ces lieux<sup>131</sup>.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>128</sup> Rosalind Krauss, *Le photographique*, op. cit., p. 43.

<sup>129</sup> Arlette Farge, « La photographie et le battement du temps », in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Danièle Méaux et Jean-Bernard Vray (dir.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2004, p. 40.

<sup>130</sup> Georges Didi-Huberman, *Phasmes : essais sur l'apparition*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 229.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 230.

Or, Didi-Huberman affirme que, même s'il ne semble plus avoir quelque chose à voir dans ces lieux, quelque chose du passé est toujours là. Le film en rend compte :

Or, ce *retour malgré tout*, malgré le fait qu'il n'y ait plus rien, plus rien à voir, ce retour ou recours filmé, filmant, nous aura donné accès à la violence de quelque chose que je nommerai le *lieu malgré tout*, même si, à un moment, Lanzmann, lui, n'a trouvé que l'expression de « non-lieu » pour nommer tout cela. Pourquoi ces lieux de la destruction sont-ils « le lieu malgré tout », le lieu par excellence, le lieu absolument ? Parce que Lanzmann, en les filmant – selon des règles intransigeantes qu'il faudrait analyser en détail –, leur découvre une terrible consistance, qui va bien au-delà de cet « imaginaire par excellence » auquel il avait pensé d'abord. C'est la consistance de ce qui, détruit ou défiguré, néanmoins *n'a pas bougé* [...] <sup>132</sup>.

Didi-Huberman avait aussi remarqué que l'image pouvait rendre compte du futur du temps de la pose. Dans *Invention de l'hystérie*, livre figurant dans l'image de la bibliothèque de Goldin, Didi-Huberman analyse la planche quatorze de *L'iconographie photographique de la Salpêtrière*, un lieu d'internement, mais aussi le lieu d'exposition de *Sœurs, Saintes et Sibylles*. Sur cette planche figure Augustine, une jeune femme admise à la Salpêtrière « pour une paralysie de la sensibilité du bras droit et des attaques d'hystérie grave, précédées de douleurs dans le bas-ventre à droite <sup>133</sup>. » La planche quatorze est un portrait de son « état normal » et « actuel ». Sur ce cliché, Augustine ressemble à peu près à n'importe qui. Elle a une mine neutre, ne se présente pas tout à fait de face, repose sa tête sur son bras ; elle pose. Bien que ce cliché paraisse anodin (si nous nous fions à la description du contenu de la photo ou si nous regardons la planche quatorze), il y a quelque chose de singulier dans cette photo. Quelque chose qui, même s'il semble absent, est pourtant bel et bien présent. Que se cache-t-il dans ce visage ? Quel est le secret de l'image ? Pour Didi-Huberman, la réponse se trouve dans la légende :

Mais reregardez-la donc, cette planche quatorze (fig. 34), son secret est écrit dessous, et même en capitales : c'est sa légende, « HYSTÉRO-ÉPILEPSIE », et cela signifie déjà qu'Augustine, à quinze ans et demi, se trouvait recluse en l'enfer des « Incurables » de la Salpêtrière, qu'elle se réveillait « en attaques », spasmes, convulsions, pertes de connaissance, et cela mille et deux cent et quatre-vingt treize fois l'an, plus trois attaques spéciales dites « épileptiformes »... Cela signifie déjà que son bras droit, reregardez-le, ne fit que tenter une pose convenue, parce qu'à l'époque, Augustine était tout à fait incapable, le plus souvent, de l'utiliser, ce bras, de lui commander : « Elle a été admise »,

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, coll. « Scènes », 1982, p. 86.

nous a-t-on prévenu, « pour une paralysie de la sensibilité du bras droit » et pour des contractures ou anesthésies affectant tous les organes de la moitié droite du corps<sup>134</sup>...

Donc, même si Augustine est dans son état normal dans ce portrait, sa « démence », qui a paru avant la pose et qui paraîtra plus tard, est présente. Dans les plis de son visage, dans ses yeux, nous recherchons, comme le photographe de la Salpêtrière, des signes de son état mental, de sa « démence ». Même si la folie n'est pas présente dans cette photo, nous pouvons la ressentir parce que nous connaissons l'histoire d'Augustine. Bien qu'il montre une Augustine dans un état normal, ce cliché n'indique que le calme avant la tempête.

### La présence et l'absence

Parce qu'elle donne l'impression à celui qui la regarde de rendre présent l'avant-pose, l'après-pose, mais surtout le modèle, la photographie octroie, à sa façon, une certaine immortalité au sujet<sup>135</sup>.

Mais, dans la photographie, l'immortalité côtoie aussi la mort. Si, en regardant une photographie, nous nous plaisons à croire qu'il y a présence, c'est sans aucun doute parce qu'il y a d'abord eu mort, mort de ce qui est dorénavant quasi présent devant nous, « cette rage de "faire vivant" ne peut être que la dénégation mythique d'un malaise de mort<sup>136</sup> ». Ce qui manque et qui, sur la photographie, a l'air d'être vivant, François Soulages constate que c'est souvent un être cher, comme la mère :

Car la photographie ou du moins une photographie nous conduit toujours là, nous condamne toujours là : à la mère, l'amour, la mort. Nous ramène toujours là. Qu'on le veuille ou non, d'ailleurs, ce n'est pas une question de volonté, c'est une question de destin, de névrose dramatique, de douleur imparable, de douceur recherchée. Et, pour ne pas vivre trop douloureusement cet état, cet accident essentiel, certains évoquent, fabulent, (se) parlent de moi, d'autobiographie, de traces photographiques, de traces autobiographiques. Mais il ne faut pas chercher bien loin pour y découvrir la mère, l'amour, la mort<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

<sup>135</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>136</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>137</sup> François Soulages, « La trace ombilicale », in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, *op. cit.*, p. 18.

François Soulages ajoute que, bien qu'elle ait l'air présente dans la photographie, cette mère est bel et bien absente, morte : elle ne paraît vivante que parce que celui qui la regarde, ici Barthes, ressent le besoin de la voir :

Même si ce dernier [Barthes] croit avoir la photo de la mère, de sa mère : celle du Jardin d'hiver, nouveau Jardin d'Éden; du moins, il le croit, car il a besoin de croire, car il a besoin de faire un avec l'objet de sa croyance; question d'identité et de survie<sup>138</sup>.

L'absence est aussi partie prenante de la photographie, car il ne faut pas oublier que la photographie, en tant que signe, ne peut jamais être totalement lue, décodée (art. 1.1.1). Il y aura toujours des blancs, des trous à combler, des nouvelles associations à trouver pour enrichir la lecture. Bref, la photographie restera toujours une énigme, et, parce qu'elle est énigme, elle est l'occasion d'un travail : « elle convoque le récepteur à interpréter, à interroger, à critiquer, bref à créer et à penser, mais de façon inachevable<sup>139</sup>. » Également, la photographie incite à la rêverie :

Une photo est à la fois une pseudo-présence et une marque de l'absence. Comme un feu de bois dans une pièce, les photos, et particulièrement les photos de personnes, de paysages distants, de villes lointaines, d'un passé révolu, sont des incitations à la rêverie. Le sentiment de l'inaccessible, que les photos peuvent susciter, se branche directement sur l'érotisme de ceux chez qui la distance rend l'objet plus désirable<sup>140</sup>.

La photographie suscite des désirs, comme celui que « cela » (ce qui se trouve sur la photo) recommence un jour comme « cela » fut un jour<sup>141</sup>. Ce travail, cette rêverie, ces désirs que la photo génère en nous nous font exister et nous montrent qui nous sommes : « La photographie, comme la mort, est un outil d'introspection et d'auto-fiction qui permet l'invention d'une image de soi et toutes sortes de jeux d'identité<sup>142</sup>. »

Une des raisons pour lesquelles la photographie nous donne l'impression d'une présence est sans aucun doute le fait qu'un cliché est de l'ordre d'un indice. Reprenant les catégories

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>140</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>141</sup> Arlette Farge, « La photographie et le battement du temps », in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>142</sup> Lydie Rekow, « Paul-Armand Gette, photographe autobiographe? », in *Traces photographiques, traces autobiographiques*, *op. cit.*, p. 94.

de C.S. Peirce, Rosalind Krauss définit les photographies comme des indices<sup>143</sup> puisqu'elles « sont l'empreinte d'un événement obtenue par un processus photochimique – la relation de l'événement à la photographie étant une cause physique<sup>144</sup>. »

L'indice peut ou non ressembler à la chose qu'il représente<sup>145</sup>. L'« icône », quant à elle, est un autre type de signes qui représente le référent sur la base d'une ressemblance visuelle<sup>146</sup>. Même si les photographies ressemblent à leur référent, c'est-à-dire à l'objet qu'elles représentent – certains diraient même qu'elles y ressemblent plus parfaitement que, disons, les tableaux, qui sont des icônes – elles sont des indices et non des icônes puisqu'elles sont d'abord et avant tout des traces. Parce qu'elle est un indice et non une icône, on peut croire, en regardant la photographie, que le sujet, ce qui est sur la photo, est présent. De plus, puisque le sujet semble être sur la photo que l'on tient, on peut avoir l'impression de le posséder<sup>147</sup>.

C'est aussi parce que la photographie est un indice que l'on a appris à y croire : « Une photographie passe pour une preuve irrécusable qu'un événement donné s'est bien produit. L'image peut déformer, mais il y a toujours une présomption que quelque chose d'identique à ce que la photo montre existe, ou a existé, réellement<sup>148</sup>. » On comprend bien la crédibilité du médium quand on constate la force de conviction qu'a pu avoir *Wisconsin Death Trip* de Michael Lesy, un collage d'articles de périodiques contemporains à la publication en 1973 et de photographies du 19<sup>e</sup> siècle rendant compte d'une période difficile pour le Wisconsin<sup>149</sup>. Cet exemple est d'autant plus convaincant lorsqu'on remarque que, même si leur valeur explicative est plus grande, d'autres nouvelles et romans traitant du même sujet paraissent aux yeux de la majorité moins authentiques que *Wisconsin Death Trip*<sup>150</sup>.

<sup>143</sup> Les indices évoquent le référent par l'intervention d'une trace ou d'une empreinte.

<sup>144</sup> Rosalind Krauss, *Le photographique*, op. cit., p. 142.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>147</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p. 16-17.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>149</sup> Martin Parr et Gerry Badger, *The photobook: A History : Vol. 2*, op. cit., p. 209.

<sup>150</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p. 96.



Bref, on croit généralement les photographies même si, au fond, elles ne sont que des visions de la réalité; elles « sont autant une interprétation du monde que les tableaux et les dessins<sup>151</sup>. » Sontag nous rappelle que « c'est parce que l'on trouve que quelque chose est beau que l'on est poussé à faire des photos<sup>152</sup>. » Ainsi, déjà, la prise de photo est subjective. De plus, « quand ils [les photographes] décident de l'allure de l'image, quand ils préfèrent un cliché à un autre, les photographes ne cessent d'imposer des normes à leur sujet<sup>153</sup>. » Cette description n'est pas sans rappeler l'affirmation de Barthes selon laquelle la photographie est une vision de la réalité, car, devant l'objectif, le modèle est à la fois « celui qu'il se croit, celui qu'il voudrait qu'on le croie, celui que le photographe croit, et celui dont le photographe se sert pour exhiber son art<sup>154</sup>. »

Chez Goldin, le rapport que la photographie entretient avec la réalité paraît un peu plus complexe. Goldin ne peut échapper au sort de la photographie : son art est bel et bien une vision de la réalité, *sa* vision de la réalité. Elle dit elle-même que photographier des amis lui permet de voir ce qu'elle pense d'eux. Ainsi, d'une certaine façon, la photographie reflète sa personnalité. Également, nous sentons clairement l'amour que Goldin porte à ses modèles en regardant ses photographies. Par contre, bien que les clichés reflètent *sa* vision des choses, Goldin insiste toujours pour s'approcher le plus possible de la vérité : elle veut montrer ses modèles tels qu'ils sont, sans les améliorer, même si elle les aime. Sa recherche constante de la vérité et du souvenir nous porte à croire que ses photographies, probablement plus que d'autres, reflètent la réalité. Nous croyons davantage en sa vision des choses qu'en celle d'autres photographes.

Malgré tout, il faut garder en tête que la photographie reste et restera une interprétation du photographe peu importe son degré d'objectivité. En tant que vision de la réalité, elle a servi à de nombreuses reprises, et ce, dans d'innombrables familles, de « preuve de l'unité familiale, en même temps que celui d'instrument ou d'outil pour réaliser cette unité<sup>155</sup> » :

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>154</sup> Roland Barthes, *La chambre claire, op. cit.*, p. 29.

<sup>155</sup> Rosalind Krauss, *Le photographique, op. cit.*, p. 212.

Elles participent au fantasme collectif de la cohésion familiale et l'appareil photographique est, en ce sens, un instrument projectif et un élément de théâtre qu'élabore la famille pour se convaincre qu'elle est rassemblée et indivisible. Comme le dit Bourdieu, la photographie elle-même n'est rien, le plus souvent, que la reproduction de l'image que le groupe donne de son intégration<sup>156</sup>.

C'est parce que la photographie est preuve de l'unité familiale que les familles avec enfants possèdent un appareil photographique et que les célibataires, en général, n'en ont pas<sup>157</sup>. C'est aussi pour cette raison que l'on sort l'appareil photographique lors de réunions de famille, de vacances, de voyages. Surtout, on le braque sur les moments sacrés du culte de la vie domestique : les mariages, les baptêmes, les anniversaires, etc.<sup>158</sup>

Parmi toutes ces caractéristiques de la photographie, plusieurs expliquent pourquoi ce médium peut servir à glorifier Barbara, à la rendre digne d'être une figure. Parce qu'elle a le pouvoir de créer chez celui qui la regarde un choc ou un sentiment d'inquiétante étrangeté, la photographie est tout à fait apte à frapper la lectrice, ce qui est essentiel pour qu'il y ait figure. Parce qu'elle est auratique, elle peut, par extension, glorifier les modèles qu'elle dévoile, comme Barbara. Ainsi, la sœur de Goldin paraîtra digne d'être analysée, questionnée, enrichie par la lectrice lors de son travail de figuration.

Aussi, les photographies donnent l'impression à la lectrice d'être plus que de simples images. Elle pourra ressentir qu'elle est devant Barbara, que les photographies montrent la sœur de Goldin telle qu'elle a été (la quête de vérité de Goldin renforcera cette impression). De ce point de vue, il est pertinent d'avoir recours à la photographie pour traiter de figure, car la figure, tout comme l'image photographique, donne l'illusion de présence<sup>159</sup> :

La figure est une forme, mais une forme qui n'apparaît que sur la base d'une absence. Comme tout signe en fait, elle tient lieu d'un objet, désigné comme son référent, dont elle actualise l'absence, en tant que telle, tout en donnant l'illusion de sa présence. Mais cette présence est toute symbolique et, par conséquent, paradoxale. C'est la présence-absence. L'absent n'y est pas et pourtant il ne cesse d'y être, suscité par des paroles et des pensées, inscrit par sa figure<sup>160</sup>.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> Le fait que Goldin recherche la vérité dans son art contribue grandement à cette illusion de présence.

<sup>160</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 5.

En étant inaccessibles, en montrant l'absence autant que la présence, les images peuvent être le déclencheur chez la lectrice fascinée d'une activité semblable à celle du contact avec une figure. Elle essaiera de cerner le modèle, en analysant des pistes, en liant des parties, en imaginant certains pans de son histoire.

### 2.3.2 Du texte au livre

Goldin n'a pas recours uniquement à des images dans cette œuvre dédiée « à toutes nos sœurs qui se sont suicidées et qui ont été internées en raison de leur rébellion<sup>161</sup> », elle utilise aussi du texte. Ce dernier peut-il, comme la photographie, contribuer à sa manière à la glorification de Barbara, à la fascination que la lectrice peut éprouver pour elle? Plusieurs personnages ou auteurs s'entendent pour affirmer que le langage et la fascination ne font pas bon ménage. Pour Zorn, qui est un des auteurs dont le livre figure dans la bibliothèque de Goldin, c'est parce que l'écriture ne peut transmettre son enchantement, sa propre fascination, qu'il n'a jamais écrit l'histoire des femmes qui le hantent :

Je n'ai jamais écrit ces histoires, [...] si je rédigeais sous une forme romanesque les destinées des divers personnages, cela donnerait probablement la chose la plus ennuyeuse du monde où l'on ne sentirait plus rien, sous cette forme littéraire, de la fascination qu'exerçait sur moi chacune de ces visions. Si j'avais été peintre ou musicien, j'aurais peut-être pu peindre ces figures ou leur donner une forme symphonique mais je ne puis guère me les représenter comme des personnages de roman<sup>162</sup>.

Dans la même lignée, Clemens déclare que les autres formes d'art sont plus fascinantes<sup>163</sup>. Henric, lui, souligne que la peinture est « un des arts qui, parce que visuel, fait jouer au maximum le fantasme, sollicite de façon pressante l'imaginaire<sup>164</sup>. »

Pour certains, la langue nous éloigne non seulement de la fascination, mais aussi de tout ce qui est sensible. Quignard, par exemple, soutient que « parler éloigne la perception

<sup>161</sup> Nan Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*, op. cit., les pages ne sont pas numérotées.

<sup>162</sup> Fritz Zorn, *Mars*, op. cit., p. 149.

<sup>163</sup> Éric Clemens, *La fiction et l'apparaître*, Paris, A. Michel, coll. « Bibliothèque du Collège international de philosophie », 1993, p. 126.

<sup>164</sup> Jacques Henric, *La peinture et le mal*, Paris, B. Grasset, coll. « Figures », 1983, p. 10.

sensorielle<sup>165</sup> », que « l'acquisition du langage la contraint, la refoule, la divise et la repousse dans une espèce d'autre monde, d'avant-monde, d'avant-humanité<sup>166</sup>. » De ce point de vue, la langue serait peu propice pour traiter de figures puisque, si elle n'est pas associée à la sensibilité, elle peut difficilement transmettre des émotions au lecteur, lesquelles peuvent être les « déclencheurs » d'un travail de figuration.

Wunenburger va plus loin en tentant d'expliquer en quoi le langage visuel est plus fascinant qu'un texte. Il affirme que « nulle transcription langagière ne peut faire l'économie de l'extase perceptive » et que « la vision globale affecte plus intensément le sujet que la verbalisation, qui nécessite un apprentissage, une découverte progressive et implique une inhibition du *pathos*. » Il ajoute que le langage serait loin du sensible parce qu'il ne peut, comme l'image, nous mettre en présence du référent :

L'expérience visuelle peut ainsi se trouver privilégiée parce qu'elle nous met généralement en présence de la chose même, antérieure à toute identification d'un signe représentatif. Au contraire, l'image linguistique, même élevée à la plénitude de la métaphore et du symbole, nous met en présence d'un signe, qui se tient à distance de l'apparition sensible<sup>167</sup>.

Il serait peut-être plus juste de soutenir que, face à une image, pour nous représenter le référent, nous avons recours à une figuration en tant qu'imagination (art. 1.2.1), qui implique qu'on « se figure l'essence d'une chose à partir d'un analogue "imagé" qui remplit intuitivement sa visée par une quasi-présence qui *ressemble* à l'objet visé<sup>168</sup>. » Par contre, face à un mot, nous avons recours à la figuration en tant que signification (art. 1.2.1), qui veut dire que l'« on se figure l'essence qu'à partir d'un analogue non-intuitif, c'est-à-dire un signe ou expression qui indique l'objet visé par contiguïté sans aucune ressemblance intuitive<sup>169</sup>. » Parce que l'image est un signe qui ressemble davantage au référent que le mot le représentant, nous pouvons avoir l'impression d'être davantage devant le référent même.

<sup>165</sup> Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998, p. 205.

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> Jean-Jacques Wunenburger, « Typologie des images », chap. in *Philosophie des images*, Paris, PUF, 1997, p. 19.

<sup>168</sup> Richard Kearney, « La phénoménologie de la figuration », in *Poétique du possible*, op. cit., p. 60.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

Cependant, il ne faudrait pas oublier d'ajouter que le texte a des qualités que le langage visuel n'a pas, et ces qualités servent la figure. D'abord, lorsqu'il y a pauvreté visuelle – donc lorsque le texte occupe une grande part de l'œuvre – une intimité exceptionnelle peut s'installer entre le lecteur et le personnage :

Cette pauvreté visuelle de l'image mentale n'est pas forcément négative. C'est en effet l'indétermination relative de la représentation qui crée cette intimité exceptionnelle (dont tout lecteur peut faire l'expérience) entre le sujet qui lit et le personnage. La subjectivité du lecteur joue un tel rôle dans la représentation qu'il est à peine métaphorique de parler d'une « présence » du personnage à l'intérieur du lecteur. Cette sensation de consubstantialité entre le sujet percevant et le personnage perçu, aucune image optique ne pourra jamais la donner<sup>170</sup>.

De plus, lorsqu'il y a pauvreté visuelle, le lecteur n'a d'autre choix que d'imaginer ce que l'histoire raconte, mais surtout ce qu'elle ne raconte pas, ce qu'elle ne fait que sous-entendre, pour bien comprendre et apprécier l'œuvre. Il est ainsi invité à démarrer un travail de figuration. C'est pour cette raison que l'adaptation filmique d'un livre, bien que réussie, risque de nous décevoir, car elle donne une forme aux images mentales qui, selon Thérien, s'en passeraient bien. La matérialité des images cinématographiques vient détruire l'image mentale que le lecteur se fabrique dans le travail de lecture<sup>171</sup>.

Par contre, dans le cas de *Sœurs, Saintes et Sibylles*, nous ne pouvons pas dire que nous baignons dans la pauvreté visuelle : l'œuvre est remplie d'images. Quel rôle peut donc jouer le texte dans la glorification et dans la figuration de Barbara? Il y joue un rôle important parce qu'il pousse la lectrice à lier ou à distinguer certaines parties du texte, racontant l'histoire de différents personnages, mais racontant également la même histoire selon des points de vue divergents<sup>172</sup>. Surtout, le texte nous permet de mieux nous plonger dans les représentations de Barbara. En le lisant, nous pouvons questionner le moindre détail, essayer de bâtir des liens avec les images et, lorsqu'ils apparaissent enfin, c'est Barbara elle-même qui surgit.

<sup>170</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 41.

<sup>171</sup> Gilles Thérien, « Les images sous les mots », in *Aux frontières du pictural et du scriptural : hommage à Jiri Kolar*, Eva le Grand (dir.), Montréal, Éditions Nota Bene, 2000, p. 261.

<sup>172</sup> Principalement, l'histoire de Barbara est racontée de deux points de vue, celui de Goldin, mais aussi celui des parents.

Mais *Sœurs, Saintes et Sibylles* n'est pas qu'un amalgame de textes et d'images, c'est aussi un livre. Le livre s'avère un choix tout à fait approprié puisqu'il est en phase avec l'œuvre de Goldin. Tout comme Goldin, qui tente de conserver quelque chose de ses modèles (art. 2.2.2), le livre a partie liée avec l'esprit de collection<sup>173</sup>. Il permet de collectionner, mais aussi de conserver, « [ayant] été fréquemment utilisé pour garder les traces d'œuvres éphémères<sup>174</sup>. » Une autre caractéristique de l'art de Goldin est la présence d'une narration (art. 2.2.4); or, le livre peut procurer une temporalité à ce récit :

Ce que le livre a de spécifique, que l'artiste d'une manière ou d'une autre "travaille" comme d'autres travailleraient les couleurs ou le marbre, c'est la séquence ordonnée de ses pages. [...] L'ordre des pages enveloppe une temporalité virtuelle. [...] Il y a enfin le mouvement de la narration, avec ou sans texte, mais qu'un texte introduit parfois, de façon plus ou moins nettement discursive [...]<sup>175</sup>.

Mais l'emploi du livre s'avère surtout un choix judicieux parce que, lui aussi, à sa manière, il contribue à la figuration de Barbara. Comme les photographies, le livre est doté d'une certaine aura. Dans l'article 2.3.1 de ce mémoire, nous avons cité Anne Moeglin-Delcroix, qui expliquait en quoi les livres d'artistes (et nous pourrions parler plus largement de tous les livres) sont dotés d'une aura malgré ce que Benjamin pouvait penser de l'effet désastreux de la reproduction des œuvres. *Sœurs, Saintes et Sibylles* paraît d'autant plus auratique qu'il a été conçu par Goldin elle-même et qu'elle considère ce livre comme une œuvre importante. L'aura du livre, comme celle des photos, par extension, glorifie Barbara.

Le livre est aussi « historiquement, et peut-être aussi par nature, un médium conçu pour donner la primauté au message<sup>176</sup>. » Par conséquent, les livres, plus que d'autres supports, nous invitent à débiter un travail de lecture et de figuration afin de tenter de cerner ce message:

[les] livres [...] réclament du spectateur une lecture effective, un rapport de compréhension et d'appropriation à travers lequel il ne s'agit pas tant pour le lecteur de faire « fonctionner » une œuvre que de trouver dans le livre proposition, document, témoignage, manifeste sur lesquels s'impose presque toujours un travail d'interprétation :

<sup>173</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste*, op. cit., p. 44.

<sup>174</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*, Paris, J.M. Place et Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 53.

<sup>175</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste*, op. cit., p. 61.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 548.

proximité maximale du livre lorsqu'il rompt avec la stratégie emphatique de l'exposition<sup>177</sup>.

Ainsi, avant même d'essayer de comprendre l'œuvre, différents éléments, dont l'insertion de textes et d'images, le support lui-même, la répétition du nombre trois, le titre, la page couverture ainsi que nos connaissances sur Goldin, participent au fort attrait que nous éprouvons pour Barbara. Évidemment, le processus de figuration de Barbara ne s'explique pas seulement par la présence de ces éléments; à la limite, ils ne font que placer l'œuvre dans un environnement propice à la glorification. La lecture de cette œuvre, qui impliquera entre autres l'analyse des images et la compréhension du texte, réussira à rendre un de ses personnages principaux, Barbara, hors de l'ordinaire, voire inoubliable. Mais comment est-ce possible?

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 37.

### CHAPITRE III

#### DE LA SAINTE À LA SIBYLLE : VARIANTES FIGURALES

Comme le souligne Martine Delvaux, *Sœurs, Saintes et Sibylles* rappelle les œuvres antérieures de Goldin. C'est une mise en abyme qui, en tant que microcosme de l'œuvre intégrale, fait apparaître un savant réseau d'échos, par le biais de citations, de reprises, de reproductions et d'intertextualité. Ces échos rappellent l'ancien, qui se trouve enrichi par son visage nouveau<sup>1</sup>. Cette transformation de l'ancien est possible parce que, tout en étant similaire à ce que Goldin a déjà fait, *Sœurs, Saintes et Sibylles* a sa propre saveur. Cette différence explique pourquoi certains accordent beaucoup d'importance à ce livre. Par exemple, Phyllis Thompson Reid associe l'installation de *Sœurs, Saintes et Sibylles* (ainsi que le film de Goldin sur sa sœur) à la fin d'un cycle parce qu'elle traite de ce que Goldin a toujours recherché, à savoir sa famille, mais surtout sa sœur : « it's hard not to read these projects as the midlife closing of a circle. I am always searching for a family –or at least a sister, she says<sup>2</sup>. » Pourquoi cette œuvre est-elle importante? En quoi boucle-t-elle la boucle, mais surtout, quelles caractéristiques de *Sœurs, Saintes et Sibylles* rendent Barbara un terreau fertile pour un travail de figuration? Avant d'énumérer les caractéristiques qui sont propres à *Sœurs, Saintes et Sibylles*, intéressons-nous à celles rappelant le reste de l'œuvre de Goldin.

---

<sup>1</sup> Martine Delvaux et Jamie Herd, « Comment faire apparaître Écho? *Sœurs, Saintes et Sibylles* de Nan Goldin et *Autoportrait en vert* de Marie Ndiaye », *Protée : Échos et résonances*, vol. 35, n° 1 (printemps), 2007, p. 2.

<sup>2</sup> Phyllis Thompson Reid, « Nan Goldin – Dark Diary », *Aperture, loc. cit.*, p. 70.



### 3.1. Les similarités dans l'œuvre de Goldin

#### 3.1.1 Le récit de sa vie, les motifs et la sympathie pour la marge

Dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, Goldin raconte sa vie, montre sa famille, ses amis, comme elle a l'habitude de le faire (art. 2.2.2). Sa vie et celle de sa sœur sont dévoilées sous la forme d'une séquence narrative, assurée par les séries de photos, le texte et le support (le livre). Dans cette séquence, des motifs que Goldin a déjà utilisés, comme le miroir, le train, les lieux vides, refont surface. Il n'y a pas que des motifs qui y reviennent, certains des modèles favoris de Goldin, comme David, Suzanne, Cookie et Brian, y ont leur place, et ce, même si Goldin ne les fréquente plus nécessairement (comme Brian) et même si certains sont décédés (comme Cookie). Ce retour des modèles est possible entre autres parce que Goldin a inclus dans cette œuvre sur sa sœur certaines de ses photos antérieures les plus connues, dont *Nan and Brian in bed, NYC, 1983*. De cette façon, l'œuvre réussit à englober différents moments marquants de la vie de Goldin tant et si bien que toutes les périodes de sa vie artistique, soit les périodes du noir et blanc, du flash artificiel et de la lumière du jour sont couvertes dans cette œuvre. Parce qu'elle semble boucler la boucle, l'œuvre paraît importante, marquante. Elle reste également gravée dans notre mémoire puisque, comme dans les autres œuvres de Goldin, nous nous attachons à ces modèles marginaux.

#### 3.1.2 La vérité

La quête de la vérité et de la conservation, si chère à Goldin (art. 2.2.2), est aussi présente dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, puisque ce livre semble être le résultat d'une démarche ayant pour but de retrouver Barbara. Pour voir et faire voir sa sœur, Goldin a recours à une multitude de moyens, comme si elle voulait insérer dans son oeuvre tout ce qu'il était possible d'utiliser afin de tenter de nous montrer le plus justement possible cette sœur disparue. Hormis les séries de photos de Barbara, l'œuvre présente des photographies révélant des lieux où Barbara a vécu. De plus, des reproductions de documents concernant Barbara ainsi que des citations de personnes l'ayant connue y sont également incluses. Cette œuvre est d'autant plus associée à une recherche de vérité qu'elle fait suite à un discours

mensonger de la mère<sup>3</sup> qu'elle corrige, en proposant à la lectrice une version différente de l'histoire.

On sent également dans les photographies de *Sœurs, Saintes et Sibylles* la présence d'un message, d'une vérité qui, jusqu'alors, était cachée, inaccessible ou inaperçue. Bien qu'elles paraissent anodines, de pâles copies d'événements passés, les photographies d'enfance de Barbara sélectionnées dans *Sœurs, Saintes et Sibylles* sont en fait bien plus, parce qu'elles génèrent en nous des émotions intenses. En regardant des clichés où Barbara est jeune, radieuse, en harmonie avec sa famille, nous ne pouvons être heureuse pour elle parce que nous connaissons la suite de l'histoire : le conflit familial, l'internement et le suicide. Qu'elles montrent un événement heureux ou non, des modèles sereins ou non, les photos ont le pouvoir, comme la planche quatorze du livre *Invention de l'hystérie* mentionnée en 2.3.1, d'évoquer le futur, qui est tout sauf gai. Au moindre petit détail qui pourrait être un indice du triste futur qui attend les modèles, nos émotions vives réapparaissent. Par exemple, sur une photo d'enfance de Barbara, le père n'a d'yeux que pour le nouveau-né, malgré la présence de la sœur de Goldin, qui ne sourit pas et semble confuse. Il n'en faut pas plus pour qu'immédiatement, nous pensions qu'il ne fait pas attention à elle et la figure de Barbara en détresse ressurgit, même si elle n'est pas motivée : après tout, cette impression que le père néglige la sœur de la photographie n'est pas nécessairement fondée. Le texte au bas de la photo tend par contre à nous faire croire le contraire : « My oldest brother was born on my father's birthday. He quickly became the focus of my father's full attention<sup>4</sup>. » Le texte et l'image s'assemblent pour nous inciter à voir la détresse de Barbara à un moment où, peut-être, tout allait bien. Ils nous poussent à voir plus que ce que la photo montre clairement, à y voir le passé, mais aussi le futur du moment de la prise de la photo. Ainsi, plus qu'une reproduction, la photo d'enfance de Barbara est, en quelque sorte, une prémonition, comme l'est la photo de mariage incluse dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*.

---

<sup>3</sup> Ce discours mensonger a émergé le jour même du suicide de Barbara. Ce jour-là, sa mère a supplié les policiers de dire aux enfants que c'était un accident et non un suicide.

<sup>4</sup> Nan Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*, op. cit., les pages ne sont pas numérotées.

Cette photo de mariage paraît, en apparence, tout à fait normale : nous pouvons y observer une partie des invités de la cérémonie, les gens sont élégants, les enfants sont assis par terre, les mariés sont assis dans la première rangée parmi des femmes (dont Barbara) et le reste des convives est debout, derrière, posant devant une énorme gerbe de fleurs. Il n'y a rien de particulier à signaler; cette photo, comme toute photo de mariage, a pour fonction, en plus de rappeler cet événement, de montrer que la famille est unie, mais aussi qui étaient les invités.

Cependant, nous ne percevons plus cette photo de la même façon lorsque nous voyons un agrandissement à la page suivante. Nous ne voyons plus que Barbara. Le torse de l'homme derrière elle et l'épaule de la femme à côté d'elle sont également visibles. En observant cet agrandissement, un premier détail ignoré jusqu'alors nous étonne: la moue de Barbara. La sœur de Goldin est triste en ce jour de fête. Si nous retournons à la photo originale, nous constatons qu'effectivement, même si la plupart des convives sont souriants, Barbara, elle, est désappointée. Ce premier détail, qui était jusqu'alors passé inaperçu, nous incite à pousser l'investigation plus loin. Sur la photo originale, nous remarquons maintenant que Barbara est assise parmi les gens de la première rangée, qui sont si nombreux que toutes les épaules se frôlent, toutes sauf la sienne. Elle s'éloigne de la femme à sa droite et elle n'a personne à sa gauche. Le fait qu'elle penche vers le cadre et le hors champ augmente son isolement et donne l'impression qu'elle est esseulée.

Nous pouvons aussi remarquer que Barbara est la seule dont les épaules servent d'appui-main à un homme de la deuxième rangée. Si nous retournons à l'agrandissement, nous pouvons croire que l'homme semble autant maîtriser Barbara que s'appuyer sur elle<sup>5</sup>. La tristesse sur le visage de Barbara renforce cette impression. En raison de cette supposée maîtrise de l'homme, Barbara paraît limitée dans ses aspirations et mouvements, ce qui trouble la lectrice parce que c'est précisément ce qui arrivera à Barbara quand ses parents décideront de l'interner sans son consentement : elle ne sera plus libre. Ainsi, sa moue sur la photo évoque sa détresse future (elle se mutilera et se suicidera); sa position rappelle la

---

<sup>5</sup> Cette idée sur la position de l'homme a été soulevée par Martine Delvaux dans le cadre du cours « Photo biographie et sexualité » qu'elle a donné à la session d'hiver 2006 à l'UQAM.

solitude qu'elle ressentira plus tard (elle a un jour déclaré qu'elle n'avait rien ni personne<sup>6</sup>) et la position de l'homme, son internement. L'agrandissement est donc riche en significations. Il nous force à entrevoir cette détresse future de Barbara.

Ainsi, cette photographie est frappante parce que, plus qu'une représentation d'un événement, elle est propice à la génération d'idées. Elle contient de nombreux éléments pouvant nous inciter à réfléchir sur Barbara afin de mieux la comprendre, la saisir, la posséder (ou, du moins, en avoir l'impression). De plus, elle nous fait prendre conscience qu'il faut se méfier de nos jugements, de ce que nous savons : nos connaissances nous ont incitée à ignorer le cliché, ce qui était une erreur. Nous apprenons ainsi qu'avec Goldin, il faut se méfier de nos habitudes et être vigilant : un détail peut signifier tout un pan de vie.

Cette méfiance que l'œuvre nous incite à adopter est tout à fait propice à faire émerger une expérience de figuration, qui nous entraîne loin du familier. Dans *L'expérience intérieure*, Georges Bataille affirme que, pour vivre une expérience intérieure marquante, il faut préalablement nier ce qui est usuel et, par conséquent, baigner dans ce qui est autre : « J'appelle expérience un voyage au bout du possible de l'homme. Chacun peut ne pas faire ce voyage, mais, s'il le fait, cela suppose niées les autorités, les valeurs existantes, qui limitent le possible<sup>7</sup>. » C'est le même constat chez Otto : l'expérience du sacré, un exemple d'expérience intérieure marquante, est « le tout autre, ce qui nous est étranger et nous déconcerte, ce qui est absolument en dehors du domaine des choses habituelles, comprises, bien connues et partout familières<sup>8</sup>. » Quant au commun, il ne trouble pas, il nous mène au même, à l'absence d'émotions vives. On retrouve, dans *Mythologies* de Roland Barthes, une illustration du peu d'effets qu'entraîne ce qui est courant. Chez Barthes, parce qu'elles sont conventionnelles, les danses érotiques nous éloignent d'une expérience érotique intense :

Contrairement au préjugé courant, la danse, qui accompagne toute la durée du strip-tease, n'est nullement un facteur érotique. C'est même probablement tout le contraire : l'ondulation faiblement rythmée conjure ici la peur de l'immobilité; non seulement elle donne au spectacle la caution de l'Art (les danses de music-hall sont toujours « artistiques

<sup>6</sup> Nan Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*, op. cit.

<sup>7</sup> Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1954, p. 19.

<sup>8</sup> Rudolf Otto, *Le sacré*, Paris, Payot, 1995, p. 46.

» ), mais surtout elle constitue la dernière clôture, la plus efficace, la danse, faite de gestes rituels, vus mille fois, agit comme un cosmétique de mouvements, elle cache la nudité, enfouit le spectacle sur un glacié de gestes inutiles et pourtant principaux, car le dénuement est ici relégué au rang d'opérations parasites, menées dans un lointain improbable. On voit ainsi les professionnelles du strip-tease s'envelopper dans une aisance miraculeuse qui les vêt sans cesse, les éloigne, leur donne l'indifférence glacée de praticiennes habiles, réfugiées avec hauteur dans la certitude de leur technique : leur science les habille comme un vêtement<sup>9</sup>.

Déjà, ces caractéristiques rendent les œuvres de Goldin ainsi que ses modèles mémorables, mais *Sœurs, Saintes et Sibylles*, grâce à des caractéristiques qui lui sont propres, incite davantage la lectrice à amorcer un travail de figuration autour d'un personnage. Comment est-ce possible et quelles sont ces caractéristiques?

### 3.2 Les différences

#### 3.2.1 Une critique et ses répercussions

Dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, on retrouve plus qu'une valorisation des marginaux. On sent une critique plus poussée et soutenue que dans le reste de l'œuvre de Goldin. On y voit à l'œuvre des bourreaux : ce sont les parents de Barbara. Ils y sont discrédités et leur attitude est sérieusement remise en question. Rappelons-nous que, dans cette œuvre, la vie de Goldin ainsi que celle de sa sœur sont racontées de deux points de vue : celui des parents et celui de la photographe (art. 2.3.2). Le discours des parents met en scène une famille parfaite, heureuse, unie, aisée; tandis que celui de Goldin met l'accent sur des parents excessivement exigeants qui décident d'avance de l'avenir de leurs enfants sans les consulter. Ces décisions ne laissent place à aucune nouvelle possibilité. S'il ose déroger aux plans, l'enfant est confronté à l'incompréhension, à la correction, voire à la répression. Dans le récit des parents, tout allait bien avant que Barbara ne soit malade. C'est cette maladie qui explique son internement. Dans le récit de Goldin, tout n'était pas rose avant l'enfermement de Barbara, et celui-ci était le résultat de la « faiblesse » de la mère plutôt que de l'état mental de la jeune fille. Laquelle des deux versions est la plus crédible? En fait, ce qui est intéressant ici, c'est de comprendre comment *Sœurs, Saintes et Sibylles* nous incite à croire davantage en la version de la sœur de Barbara.

---

<sup>9</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 148.

Sur les photographies mettant en vedette la jeune Barbara, la sœur de Goldin est souriante, bien coiffée et bien mise : elle porte d'élégants chapeaux et des gants blancs. Nous y apprenons qu'elle joue du piano. Elle pose souvent en train de s'amuser : dans une piscine, près d'une glissade ou d'une balançoire, sur un tricycle, dans un carré de sable... Sur certaines photos, un parent l'accompagne. D'ailleurs, sur un cliché, la mère pose fièrement auprès de Barbara, costumée pour l'Halloween. Qu'elle ait fabriqué le costume ou non, la mère semble à tout le moins contribuer à ensoleiller cette fête. Sur une autre photo, Barbara, toujours souriante, est photographiée aux côtés de sa poupée Barbie. Les deux ont l'air de porter la même robe. Un de ses parents a peut-être été l'instigateur de cet instant magique, en confectionnant la robe, en constatant la similitude entre les deux vêtements ou, tout simplement, en prenant la photographie. S'il n'y avait que ces photos, la lectrice supposerait que Barbara a eu une enfance heureuse, qu'elle a été chanceuse d'être entre de si bonnes mains et d'être membre d'une famille relativement aisée (ses vêtements le laissent croire). Ses parents semblent prendre bien soin d'elle : sa bonne mine, son expression faciale, sa coiffure et ses vêtements nous le font supposer. Puisque les photos ont souvent la réputation d'être des preuves (art. 2.3.1), la lectrice pourrait se fier davantage à la version des parents qu'à celle de Goldin. Mais on peut se poser des questions. N'est-ce pas trop beau pour être vrai? Ces photos, qui ont probablement été prises par les parents de Barbara, sont-elles le reflet exact de cette famille ou sont-elles plutôt ce que les parents voudraient dégager? Était-il important pour eux de bien paraître, d'être associés à la réussite? Ces photos ne sont-elles en fait qu'une « preuve » de l'unité familiale comme elles l'ont si souvent été (art. 2.3.1)?

Sans répondre clairement à ces questions, Goldin, en nous montrant que la mère n'était pas parfaite, qu'elle était en fait fort exigeante, laisse croire que les photos ne dévoilent pas entièrement la vérité :

Enfant précoce, Barbara, marcha dès l'âge de sept mois et commença à parler à un an. Sa mère l'obligeait à s'exprimer en phrases impeccables; parce qu'elle n'y arrivait pas, elle cessa complètement de communiquer vers l'âge d'un an et demi. Lorsque Barbara eut deux ans, on conseilla à ma mère de consulter un psychologue pour mieux comprendre l'enfant<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Nan Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*, *op. cit.*, les pages ne sont pas numérotées.

Déjà, la lectrice peut y voir un indice révélant la véracité de la version de la photographie. La mère semble laisser peu de place à l'erreur et à ce qui déroge de son idéal. Goldin ajoute que ses parents ne voulaient pas seulement que Barbara s'exprime bien : la sœur de Goldin devait tout simplement être une fille parfaite au parcours académique exceptionnel. Les attentes étaient donc très élevées : « "Lorsque Barbara commença l'école, elle était vive, pétillante, ordonnée et soigneuse, elle était très brillante – on n'en attendait pas moins d'elle, forcément." / Harvard a été le premier mot que nous avons appris<sup>11</sup>. »

On peut tout de même se méfier de ce passage. En effet, qui peut nous dire avec certitude que Goldin dit vrai ? Les preuves pourtant sont là. Sur une photographie, Barbara et son frère posent fièrement devant leurs parents, avec des fanions d'Harvard. Cette photo suggère que la famille a décidé de visiter l'université, ce qui est un peu étrange : c'est une activité à tout le moins originale pour des enfants en bas âge (Barbara avait 5 ans et son frère était encore plus jeune). La photo semble bel et bien révéler cet acharnement quasi maniaque des parents pour la performance de leurs enfants. On peut aussi constater que, même lorsqu'elle est âgée de douze ans, âge où les problèmes commencent, Barbara semble toujours radieuse, parfaitement heureuse sur les clichés. Ainsi, un décalage s'installe entre les photos et le texte, qui, lui, dévoile les problèmes dans la vie familiale.

Cependant, ce qui nous pousse vraiment à croire en la version de Goldin, c'est que la photographie n'est pas la seule à penser ainsi. Plusieurs spécialistes ayant côtoyé Barbara partagent son opinion. Par exemple, les attentes démesurées de la mère avaient été perçues par une travailleuse sociale :

Both parents are highly intelligent but [...] come from emotionally and materially deprived backgrounds which they seemed to strive to overcome through academic achievements. One of the major difficulties was the destructive mother-daughter relationship. The mother sought to succeed intellectually and socially thru Barbara and expected high achievement from her, [...]. The sudden change was "tremendous waste of potential"<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

Cet écart entre la vision des parents et celle de Goldin est la conséquence d'une divergence de points de vue non seulement sur la manière de concevoir la famille Goldin, mais aussi sur la façon de juger Barbara :

Ma sœur se mit à aller au cinéma le samedi après-midi pour flirter avec des garçons inconnus, « non désirables » et plus âgés. Mes parents avaient très peur, « une grossesse hors mariage était le plus grand des péchés ». Sur l'avis d'un psychiatre, mes parents l'envoyèrent dans un centre de désintoxication à cinq cent kilomètres de la maison<sup>13</sup>.

Nous comprenons que les mots entre guillemets ne sont pas ceux de Goldin, mais bien ceux des parents, qui craignaient une grossesse. Le fait que Goldin mette ces expressions entre guillemets tend à nous faire croire qu'elle se distancie de ces idées et qu'elle tient à ce que la lectrice sache qu'elles ne sont pas les siennes. Si Goldin a raison, les parents ont eu tort de faire enfermer Barbara sous ces motifs. Pourtant, ils semblent penser que l'internement était le meilleur choix possible. Du moins, la mère veut le faire croire : « La mère aimerait que nous disions tout simplement à la malade qu'elle ne va pas assez bien pour vivre en dehors de l'hôpital<sup>14</sup>. » Or, les spécialistes ne sont pas du même avis : « Or, tout semble indiquer que c'est la fragilité de Madame Goldin qui implique l'hospitalisation de Barbara<sup>15</sup>. » et « Après plusieurs examens et bilans, les médecins n'émirent aucun diagnostic justifiant l'internement. Barbara traversait simplement des difficultés inhérentes à son passage à l'adolescence<sup>16</sup>. » Ces discours divergents non seulement discréditent la version de la mère, ils étalent également les failles de la figure maternelle. À l'instar de ce cliché sévère de la mère, *My Mother Laying in Her Bed, Salem, Mass., 2004* (art. 2.2.4), le texte nous la montre sous un mauvais jour : elle est menteuse, excessive, fragile.

Cette vision négative de la mère, et plus largement des parents, est nourrie par l'insertion dans *Sœurs, Saintes et Sibylles* de l'histoire de sainte Barbara et de la photo de la bibliothèque de Goldin montrant différents livres reliés d'une façon ou d'une autre à l'expérience de sa sœur. Non seulement ces livres et l'histoire de sainte Barbara rendent plus plausible la version de Goldin, ils contribuent également à la critique des parents, en offrant des éléments d'analyse de la situation. La photo de la bibliothèque devient ainsi une sorte de réquisitoire.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*



Dans l'histoire de sainte Barbara et dans *The War of the Saints*, les parents qui, comme ceux de Barbara, ont en aversion ce qu'ils considèrent être comme des « écarts » de conduite, imposent des punitions disproportionnées à leurs enfants. Par exemple, le père de sainte Barbara enferme sa fille simplement parce qu'elle est très courtisée. Le châtement est également démesuré lorsque le père de sainte Barbara décide de tuer sa fille parce qu'elle s'est convertie au christianisme. Nous pouvons penser la même chose de la punition imposée, dans *The War of the Saints*, par la mère d'accueil de Manela. Dans l'œuvre en question, la jeune femme est internée, car elle est soupçonnée de vouloir s'enfuir avec son amoureux, alors qu'il n'en est rien.

Quant au personnage principal de *Mars*, il signale que ses parents maniaques du « comme il faut » ont été la cause de son malheur :

Ils [les parents] n'étaient pas blâmables de façon particulière; ils étaient seulement un tout petit peu plus blâmables que d'autres parents blâmables des mêmes milieux bourgeois. Ils n'étaient même pas plus mauvais que d'autres parents (j'ai déjà indiqué plus haut que c'étaient même des gens positivement gentils), ils étaient seulement un peu plus dégénérés qu'on ne l'est *a priori* sur la Rive dorée de Zurich, déjà assez dégénérée comme ça. Ils étaient un peu plus bourgeois, un peu plus inhibés, un peu plus ennemis de la vie, un peu plus ennemis de la sexualité, un peu plus propres, un peu plus *comme il faut*, un peu plus suisses que leurs voisins qui l'étaient aussi – et ce sont justement ces petits peu, en plus, qui me tuent maintenant<sup>17</sup>.

L'éducation n'est pas seulement décriée dans *Mars*. Elle l'est aussi dans *Suicide* de Durkheim. Selon Durkheim, le suicide peut résulter d'un excès de réglementation<sup>18</sup>. Ceux qui le commettent sont des « sujets dont l'avenir est impitoyablement muré, dont les passions sont violemment comprimées par une discipline oppressive<sup>19</sup>. » Ici, il est difficile de ne pas penser à Barbara, qui était impuissante face à ce qui lui arrivait.

Puisqu'ils sont critiquables, les « parents » de ces histoires sont souvent punis, et ceux qui les punissent sont rarement des gens ordinaires... Dans certains de ces récits, un dieu ou un saint intervient pour porter secours à la victime ou, tout simplement, pour punir les fautifs.

<sup>17</sup> Fritz Zorn, *Mars*, op. cit., p. 229.

<sup>18</sup> Philippe Steiner, *La sociologie de Durkheim*, Paris, Édition La Découverte, 2000, p. 59.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 59.

Dans l'histoire de sainte Barbara, une intervention divine fait en sorte que le père meurt foudroyé après avoir tué sa propre fille. Dans *The War of the Saints*, c'est sainte Barbara elle-même qui vient en aide à la pauvre Manela, en la sortant de son couvent où elle a été enfermée par sa mère d'accueil. Quant aux parents de Goldin, comme ceux de Zorn, ils sont forcés, par la sortie du livre, à faire face à la musique. Désormais, il n'existe pas seulement leur version améliorée de la vie de leur enfant. Le personnage principal de *Mars* décrit particulièrement bien à quel point ces livres, en racontant ce qui s'est passé entre les parents et leurs « victimes », sont une espèce de punition pour les « parents » et ceux pensant comme eux, châtement créant un retour du balancier :

*Si je me tais, j'épargne tous ceux qui n'aiment pas vivre dans un autre monde que le meilleur des mondes possible, tous ceux qui n'aiment pas parler de ce qui est désagréable et ne veulent reconnaître que ce qui est agréable, tous ceux qui refoulent et nient les problèmes de notre temps au lieu de les affronter, tous ceux qui condamnent les gens qui critiquent ce qui existe, même les plus intègres, et les traitent de vauriens parce qu'ils préfèrent vivre dans une porcherie où l'on ose prononcer le mot « porc ». Mais ce sont justement ceux-là que je ne veux pas épargner et appuyer et dont je ne veux pas me déclarer solidaire, car ce sont eux qui ont fait de moi ce que je suis aujourd'hui. Mon indulgence ne peut aller à ceux-là, uniquement ma haine. Le lecteur sait bien que j'entends par là : la société bourgeoise, le Moloch qui dévore ses propres enfants, qui justement s'apprête à me dévorer aussi et qui, d'ici peu, m'aura complètement dévoré [nous soulignons]<sup>20</sup>.*

En plus de décrier, comme le personnage de *Mars*, la triste tournure des événements, Goldin punit aussi à la manière de Dieu : sur des photos à la fin de l'œuvre, les figures parentales semblent mortes. De plus, sur l'une des images, une statuette de la figure paternelle est recouverte d'une tache sur le ventre, comme si elle avait été foudroyée...

Parce qu'elle apparaît dans le livre *Sœurs, Saintes et Sibylles*, Barbara est associée à cette punition infligée aux parents. Elle semble renaître pour mieux hanter ces personnages. De ce point de vue, elle serait comme sainte Barbara qui, dans *The War of the Saints*, livre présent comme on le sait dans la bibliothèque de Goldin, apparaît sur terre pour venir en aide aux marginaux et pour transformer leurs bourreaux.

---

<sup>20</sup> Fritz Zorn, *Mars*, op. cit., p. 192.

Les ressemblances entre ces histoires et celle de Barbara nous montrent à quel point l'histoire de sainte Barbara et la photo de la bibliothèque de Goldin sont des éléments importants. Cette intertextualité nous incite à adopter une certaine posture critique. Aller plus avant dans la lecture de *Sœurs, Saintes et Sibylles*, c'est explorer cet intertexte et, de ce fait, s'identifier encore plus complètement au regard de Goldin, à sa posture critique alimentée par ces livres. Cette posture nous incite entre autres à remettre en question la version des parents ainsi que le contenu des photographies qu'ils ont prises de leur fille. Puisque ces photos sont les principales traces de Barbara, la sœur de Goldin paraît soudainement encore plus loin de nous. En effet, Barbara n'est plus et elle est donc absente, mais elle est doublement absente puisque sa trace est vacillante.

Il n'est pas surprenant qu'il soit à la fois question de double absence et de figure dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*. Pour qu'il y ait figure, il doit y avoir impression de présence, d'apparition (art. 1.2.2). Or, pour qu'il y ait impression de présence, il doit d'abord y avoir eu absence (art. 2.3.1). Pour s'imaginer qu'il y ait présence, le sujet doit d'abord ressentir le besoin de cette présence, l'absence doit être inacceptable. Elle paraîtra d'autant plus inacceptable que la seule trace de l'être cher est faible. Il est également tout à fait logique qu'une figure soit caractérisée par l'absence parce que, si nous nous fions entre autres aux propos de Benjamin sur l'aura (art. 2.3.1), l'absence attire et n'oublions pas que, pour qu'un objet devienne la source d'une figure, son expérience doit être marquante (art. 1.2.2).

Ce réseau d'associations créé par l'intertexte et renforcé par le travail de Goldin<sup>21</sup> rend le personnage de Barbara propice à être une figure par d'autres moyens. Grâce à ce réseau, Barbara devient un personnage extrêmement riche, une figure ouverte. Chacune des associations procure à Barbara de nouvelles caractéristiques ou met l'accent sur une des caractéristiques déjà existantes. Il importe donc de se demander quelles sont ces caractéristiques modelant la figure de Barbara.

---

<sup>21</sup> Goldin a entre autres renforcé ce réseau en sélectionnant des photographies montrant sainte Barbara et Barbara tenant un livre, en créant une statue de cire représentant son père foudroyé par la foudre (comme le père de sainte Barbara) et en associant chacun des protagonistes au nombre trois.

L'association avec les marginaux et les internées met au premier plan le sombre destin de Barbara. Cet effet est possible, car *Invention de l'hystérie*, par exemple, insiste sur le triste sort des internées de la Salpêtrière, condamnées entre autres à séduire le personnel pour obtenir une meilleure qualité de vie :

À la Salpêtrière, cet enfer, les hystériques n'ont pas cessé de *faire de l'œil* à leurs médecins. Ce fut une espèce de loi du genre, non seulement la loi du fantasme hystérique (désir de captiver), mais encore la loi de toute l'institution asilaire elle-même. Et je dirai que celle-ci avait structure de *chantage* : en effet, il aura fallu que chaque hystérique *fasse montre*, et régulièrement, de son orthodoxe « caractère hystérique » (amour des couleurs, « légèreté », extases érotiques...) pour ne pas être réaffectée au « Quartier », très dur, des toutes simples et dites incurables « Aliénées ». [...] La situation de chantage était donc à peu près celle-ci : ou bien tu me séduis (te démontrant, par là-même, hystérique), ou bien je te considère, moi, comme une Incurable, et alors, tu seras, à jamais, non plus exhibée, mais cachée, au noir<sup>22</sup>.

Nous sentons aussi ce triste sort des internées dans *Sœurs, Saintes et Sibylles* grâce à des photos que Goldin a prises en 2004 montrant les endroits où Barbara a vécu. Ces lieux immortalisés se ressemblent par la tristesse qu'ils dégagent : les couleurs y sont fades, ce sont des chambres minuscules et inappropriées pour les enfants qui y demeurent. L'animal en peluche posé sur chaque lit est la seule marque indiquant qu'un jeune y habite, tout le reste est fonctionnel, anonyme, institutionnel. Nous pouvons supposer que ces lieux n'ont pas changé avec le temps, ils étaient aussi tristes et inhospitaliers à l'époque de Barbara. N'oublions pas que cette dernière n'a jamais aimé y séjourner, elle a toujours voulu en sortir et a fugué<sup>23</sup>.

Sur une autre photo, nous pouvons voir un calendrier fait à la main par une internée de Bellefaire, où Barbara a demeuré. Les journées qui ont paru agréables à la résidente sont marquées d'une étoile, tandis que des mots sont inscrits pour expliquer en quoi certains jours ont été désagréables. Sur un autre cliché, on peut voir un dessin. Il représente une jeune femme aux longs cheveux noirs enchaînée à une grosse tache noire. Celle-ci est à gauche de l'illustration. Au-dessus de cette tache est placé un nuage gris. Au côté opposé figure un soleil. La femme voudrait se diriger vers le corps céleste, mais elle est limitée dans ses mouvements par la chaîne. Cette illustration, si nous nous fions à la légende, a été faite à

<sup>22</sup> Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op. cit., p. 168-169.

<sup>23</sup> Nan Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*, op. cit.

l'hôpital Sheppard Pratt, un lieu d'internement où Barbara a séjourné. On peut penser que le dessin a été conçu par une internée qui se sentait emprisonnée à cet endroit.

Même si elle ne figure pas sur ces photographies, nous imaginons Barbara dans ces photos puisque nous ne pouvons nous empêcher de penser qu'elle a dû ressentir des sentiments similaires, trouver des journées atroces pour des raisons semblables et écoper de pénitences comparables; d'autant plus que la chaîne dessinée rappelle la chaîne qui contenait Barbara sur une photo d'enfance.

L'association de Barbara et de la sibylle contribue considérablement à la construction de la figure de Barbara parce que les deux personnages partagent plusieurs caractéristiques (art. 1.2.3). Quant à l'association avec sainte Barbara, elle peut nous faire croire que les deux jeunes femmes ont été frappées par le sens de leur nom. « Barbara », selon Chastenier, provient du mot latin *barbaria*, qui veut dire « nation étrangère ». Le Larousse va dans le même sens :

[*Barbara* est] un prénom féminin représentant le latin *Barbara*, nom de femme romain, emploi particulier de l'adjectif *barbara*, « étrangère », féminin de *barbarus*, pris au grec *barbaros*, désignant ceux qui n'étaient pas Grecs. Le mot grec a pour origine une onomatopée qui veut évoquer le bredouillement. *Barbarus* a donné le français *barbare*, qui s'est d'abord appliqué à ce qui était étranger par rapport à la chrétienté occidentale et aux valeurs qu'elle diffusait<sup>24</sup>.

Le prénom « Barbara » peut ainsi être associé au nom « barbare », qui, d'après Le Robert, a entre autres le sens d'« étranger », d'« inculte », de « non-civilisé », d'« une personne rude et cruelle ». L'expression peut aussi être employée pour désigner une expression qui choque, qui heurte les règles<sup>25</sup>.

Ainsi, la vie des deux Barbara aura été à l'image de leur nom. Aux yeux des figures parentales, elles sont des personnes étrangères aux valeurs enseignées. De ce point de vue,

<sup>24</sup> Chantal Tanet et Tristan Hordé, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Larousse, 2000, p. 66.

<sup>25</sup> Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française, tome 1*, Paris, éditions Le Robert, 2006, p. 325-326.

elles sont considérées par les parents comme des incultes, des personnes non civilisées, des barbares et sont traitées comme tels : elles sont rejetées et enfermées à la puberté<sup>26</sup>.

Mis à part leur marginalité et leur relation tumultueuse avec leurs parents, Barbara et Goldin ont un trait commun : elles ont toutes les deux porté atteinte à leur corps. D'ailleurs, dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, nous pouvons voir Goldin se brûlant la peau à l'aide d'une cigarette. Cette photographie rappelle le reste de l'œuvre de Goldin, qui accorde une place importante à l'épiderme (art. 2.2.4). Il est donc pertinent de questionner cette présence, mais demandons-nous d'abord pourquoi certaines personnes modifient leur corps, que ce soit en se tatouant, en se faisant des « piercing » ou en se mutilant.

Selon Le Breton, plusieurs se tatouent pour avoir l'impression de posséder l'être cher. Par exemple, en se faisant tatouer les initiales de l'être aimé, ils peuvent croire qu'ils l'incorporent en eux<sup>27</sup>. Également, certains jeunes marquent leur corps pour mieux se le réapproprier. Modifier leur corps est, pour ces jeunes, une façon symbolique de s'occuper de façon indépendante de leur apparence physique :

Il y a en fait un enjeu symbolique majeur dans le rapport avec des parents souvent en opposition radicale au tatouage et au piercing. Une génération les sépare de leurs enfants et ils possèdent en conséquence des représentations péjoratives des marques corporelles. En effet, il y a une vingtaine d'années encore, les personnes tatouées étaient un peu en marge de la société. Il y a un légendaire un peu sulfureux du tatouage avec lequel ont grandi ces hommes et ces femmes, aujourd'hui parents d'adolescents réclamant leurs marges corporelles. Le fait de marquer son corps fonctionne pour beaucoup de jeunes comme une réappropriation, comme un arrachement des mains de leurs parents, une sorte de renaissance. La marque est une sorte de signature de soi<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> À ce sujet, Louis Réau souligne que plusieurs croient encore que leur nom détermine leur vie : « Dans nombre d'esprits superstitieux survit encore aujourd'hui la croyance que le caractère, la destinée de l'homme dépendent du nom qu'il porte. Certains noms sont des porte-bonheur, d'autres sont de mauvais augure; ils prédisposent à la vertu ou aux vices, prédestinent à la chance ou à la malchance. Chacun de nous est guidé à son insu par son nom comme par l'astre sous lequel il est né. On naît sous un bon ou sous un mauvais nom comme sous une bonne ou une mauvaise étoile : c'est un chapitre de l'histoire des superstitions qu'on pourrait intituler l'*astrologie* ou la *prédestination onomastique*. (Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. I, Paris, PUF, 1955-1959, p. 337.) »

<sup>27</sup> David Le Breton, *La peau et la trace : sur les blessures de soi*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », 2003, p. 61.

<sup>28</sup> David Le Breton, *Entretiens avec David Le Breton : déclinaisons du corps*, Montréal, Liber, coll. « De vive voix », 2004, p. 157.

Certains peuvent aussi modifier leur corps pour se sentir exister. Comme le remarque un jeune qui se coupe, il ressent de la douleur en portant atteinte à son corps et constate ainsi qu'il est réel :

J'existe au moment où je me coupe car je suis immergé dans une situation de grande puissance émotionnelle et sensorielle. La douleur, la plaie, le sang forcent le sentiment fort d'exister enfin. Quand le Moi manque d'étayage sur le monde, que l'image du corps peine à s'établir comme un univers propice, seules des sensations vives mettent à jour l'impression d'être soi. Exister ne suffit plus, il faut *se sentir exister*<sup>29</sup>.

Quant à Le Breton, il affirme que certains se font mal pour lutter contre le mal de vivre :

Il ne s'agit pas là de comportements relevant de la « folie », [...], mais d'une forme particulière de lutte contre le mal de vivre. [...] Les entames corporelles (incisions, écorchures, scarifications, brûlures, excoriations, lacérations, etc.) sont un moyen ultime de lutte contre la souffrance ([...], elles renvoient à un usage de la peau qui en fait aussi des signes d'identité, mais sous forme de blessures<sup>30</sup>).

Ces personnes se font mal pour avoir moins mal ailleurs<sup>31</sup>; « par le sacrifice d'une parcelle de soi dans la douleur, le sang, l'individu s'efforce de sauver l'essentiel. En s'infligeant une douleur contrôlée, il lutte contre une souffrance infiniment plus lourde<sup>32</sup>. » Cette lutte contre une souffrance plus lourde est possible, car, d'après Le Breton, « tout homme peut supporter la douleur dans la mesure où il en est le maître d'œuvre et qu'il reste en position de maîtrise, mais à partir du moment où elle lui est imposée par un autre et qu'il n'a aucun contrôle, c'est une expérience de destruction<sup>33</sup>. » Ainsi, en se blessant, il se concentre sur quelque chose qui lui fait moins mal que ce que les autres lui ont fait.

Cette douleur que des personnes tentent d'oublier ou de contrôler en se blessant peut être la cause de carences affectives graves :

Dans des situations de carences affectives graves, René Spitz (1965) a observé chez des enfants des comportements auto-agressifs comme le fait de se cogner la tête, de se frapper avec le poing, de se mordre, de s'arracher les cheveux, etc. Parfois la mort est au bout du chemin si les conditions de carence demeurent<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> David Le Breton, *La peau et la trace*, op. cit., p. 52.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>33</sup> David Le Breton, *Entretiens avec David Le Breton : déclinaisons du corps*, op. cit., p. 135.

<sup>34</sup> David Le Breton, *La peau et la trace*, op. cit., p. 14.

Qu'il soit question de carences affectives graves ou non, le marquage corporel, dans certains cas, est un signe de détresse<sup>35</sup> et d'impuissance. En modifiant leur corps, des personnes utilisent un « détour symbolique permettant d'avoir prise sur une situation qui leur échappe<sup>36</sup>. » Cette détresse menant à la blessure est souvent ressentie dans les milieux pénitentiaires et judiciaires, où plusieurs se sentent impuissants face à une sentence qui leur est imposée : « À défaut d'être en mesure de la mouvoir [la machinerie pénitentiaire et judiciaire], on cherche à l'émouvoir, à emprunter un chemin de traverse pour essayer malgré tout de changer les choses<sup>37</sup>. » Dans ces lieux, la blessure est symbole de protestation :

Pour certains, la blessure est une protestation par corps à l'encontre d'une peine perçue comme injuste, sans mesure avec le délit. Le détenu dit son refus et sa rage en trouvant un moyen lié à son impuissance. Il se voit à son tour comme une victime injustement condamnée à une détention disproportionnée. La violence est retournée contre soi à défaut de trouver des adversaires réels (juges, avocats, etc.)<sup>38</sup>.

En tenant compte de certaines de ces raisons, Barbara nous vient immédiatement à l'esprit. Elle aussi ressentait un mal de vivre, de la détresse et de l'impuissance. Elle avait beau s'enfuir, elle était toujours seule, sans maison<sup>39</sup>. Puisqu'elle était internée, elle a souffert de carences affectives graves. D'ailleurs, ces lieux où elle a vécu ressemblent à des milieux pénitentiaires ou judiciaires, et on y retrouve de nombreuses personnes qui se blessent.

Ces raisons nous font également prendre conscience que Goldin, en altérant son corps, a cherché, elle aussi, à en reprendre le contrôle, à constater qu'elle existe. Dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, elle explique d'ailleurs qu'elle se fait mal « pour voir si je ressens encore quelque chose. Je me concentre sur la douleur [sic] la seule chose réelle. » La photographie est un autre moyen utilisé par l'artiste pour se sentir vivante (art. 2.2.5). Plus précisément, avec le sixième art, Goldin essaie de se retrouver, mais aussi d'avoir accès à ses modèles. Par exemple, elle tente de faire renaître sa sœur lorsqu'elle photographie des lieux où Barbara a vécu.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 88-89.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>39</sup> Nan Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*, *op. cit.*



Pour Goldin, et pour nous par la même occasion, Barbara se transforme en figure. La photographe est fascinée par un être, sa sœur, elle y réfléchit sans cesse et tente de le faire réapparaître. Elle se blesse, photographie des lieux et ses amis, comme si elle cherchait ainsi à éliminer des couches et à retrouver sous l'absence la présence d'un être cher. Elle ne serait pas la seule à procéder de cette façon pour créer une figure. Dans la description de la technique du photographe de *Cet absent-là*, il est dit que l'artiste doit, pour réaliser une figure, enlever des couches<sup>40</sup>. Pour retrouver la vraie image de soi, « Il faut obtenir son propre négatif / Et au lieu de le développer, le creuser<sup>41</sup>. » Quant au père et au fils dans *L'occupation des sols*, pour retrouver la trace de l'être cher manquant, ils grattent, afin de détruire le mur les coupant de la représentation de la mère : « On gratte, on gratte et puis très vite on respire mal, on sue, il commence à faire terriblement chaud<sup>42</sup>. » Ces personnages ne sont pas les seuls créateurs de figure pour qui le creusement apparaît comme une métaphore adéquate du processus de symbolisation à l'œuvre. C'est aussi le cas de Tom, le personnage du film *The Fountain*<sup>43</sup>, qui creuse sa peau en se tatouant. Il le fait parce que ses tatouages, pour différentes raisons, le rapprochent de l'être cher<sup>44</sup>.

Ces modifications corporelles montrées dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, en plus de nous permettre d'enrichir nos conceptions de Barbara et de Goldin, ont le pouvoir de nous frapper. En effet, l'incision a un impact parce que, selon Le Breton, « elle vient briser une série d'interdits majeurs de nos sociétés occidentales<sup>45</sup>. » :

D'abord, l'interdit du passage à l'acte contre le corps est transgressé. On vit dans des sociétés où, en principe, le corps, en tant que lieu d'incarnation de l'homme, est intouchable, sacré et ici nous avons affaire à des personnes qui s'entaillent la peau. L'interdit de faire couler le sang est aussi essentiel. Beaucoup de gens disent spontanément que, quand ils voient du sang, ils s'évanouissent. Ici ce sont des gens qui font couler du sang, leur propre sang, et ce de façon délibérée. L'interdit de la douleur est également remis en question. En principe, dans nos sociétés, nul ne se fait mal sans avoir la réputation entachée. Ici les gens se coupent, se font mal délibérément. Le quatrième

<sup>40</sup> Camille Laurens, *Cet absent-là*, op. cit., p. 70.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 75. Nous soulignons.

<sup>42</sup> Jean Echenoz, *L'occupation des sols*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 22.

<sup>43</sup> Darren Aronofsky et Hi-ReS! London sous la dir. de Florian Schmitt, *The Fountain*, New York, Universe Publishing, 2006.

<sup>44</sup> Un de ces tatouages représente l'alliance les unissant. Les autres évoquent des cercles de croissance des arbres et rappellent donc l'être cher, car sa trace est un arbre.

<sup>45</sup> David Le Breton, *Entretiens avec David Le Breton : déclinaisons du corps*, op. cit., p. 167.

interdit transgressé, c'est celui de la mort. Nous sommes dans un jeu symbolique avec la mort. Il s'agit de porter la main sur soi. La puissance de la transgression produit l'efficacité symbolique qui soulage la personne, en même temps qu'elle produit l'effroi des témoins<sup>46</sup>.

L'incision ébranle également la sécurité de la lectrice puisque, « l'attaque contre le corps provoque un réflexe intolérable d'identification : le témoin impuissant se voit un instant à la place de cet autre<sup>47</sup>. »

Voir cette mutilation dans *Sœurs, Saintes et Sibylles* procure à la lectrice de vives émotions. Elle ne peut pas détourner la tête; elle ne s'attend pas à observer ce corps altéré. Elle ne peut pas non plus sélectionner la distance avec laquelle elle regarde la scène : la photographie a choisi pour elle, et c'est un gros plan. La lectrice n'y peut rien. Elle est confrontée à l'« abjecte proximité » (Blanchot), qui génère des sensations extrêmes. Ainsi, elle aussi, comme celui qui se mutilé, existe. Grâce à cette impression d'existence, elle peut comprendre, en partie, ce que l'autre qui se blesse ressent<sup>48</sup>. Elle commence déjà un travail imaginaire. Qu'elle prenne conscience de cette association ou non, elle réagit vivement et se dispose à s'ouvrir à une figure associée à ce type d'émotions.

### 3.2.2 Une glorification

Pour confectionner cet ouvrage, Goldin a dû sélectionner certaines photographies d'enfance de Barbara. Il est donc pertinent de se demander ce qui fait en sorte que ces clichés ont été choisis plutôt que d'autres. Qu'ont-ils de si particulier? Hors de tout doute, plusieurs des photographies sélectionnées contribuent à glorifier Barbara grâce à la présence d'un indice inséré dans l'image. Sur deux photographies, *Barbara in Front of the Family House, April 1963* et *Barbara, age 14, 1960*, la sœur de Goldin est très éblouissante puisque toute la lumière se dépose sur elle. Il faut dire que ce n'est pas exceptionnel : la photographie crée souvent ces images étranges : « C'est le problème des auréoles et des "voiles". Tous ces phénomènes lumineux, ou paralumineux, qui nimbaient accidentellement, sans qu'on sache

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>47</sup> David Le Breton, *La peau et la trace*, op. cit., p. 71.

<sup>48</sup> Goldin a souligné qu'elle se mutilait pour sentir qu'elle existait.

encore trop pourquoi tel sujet photographié<sup>49</sup>. » Qu'il soit un cas isolé ou non, ce phénomène reste surprenant et engendre des effets : nos yeux sont attirés par ce centre lumineux. Sur *Barbara with Friends, Bellefaire School for Wayward Children, Cleveland, Ohio, 1960*, nous pouvons remarquer des traits ayant l'air d'une flèche pointant vers la sœur de Goldin, qui pose en compagnie de camarades de Bellefaire. Nous parlons de « trait » et non de « flèche » parce qu'il nous est impossible de confirmer que quelqu'un a délibérément fait ces traits pour constituer une flèche. Qu'elles soient le produit du hasard ou non, cette flèche ainsi que cette lumière nous laissent supposer la même chose, à savoir l'importance de Barbara, une jeune femme différente des autres<sup>50</sup>. Cette impression est renforcée par le fait que, dans *Barbara, Age 14, 1960*, Barbara n'est pas aperçue par les autres personnes figurant sur la photo, comme si elle ne faisait pas partie du même plan, du même monde. Ce phénomène de « non-relation » entre Barbara et les autres sujets photographiés est ressenti ailleurs dans le livre. Sur *Barbara with Friends, Bellefaire School for Wayward Children, Ohio, 1960*, Barbara ne semble pas non plus en relation avec les autres. Elle est au premier plan et sa proximité avec deux autres élèves laisse croire qu'elles discutaient, toutes les trois. Pourtant, les deux autres jeunes femmes ne semblent pas la voir : la première examine le sol, la seconde observe quelque chose au loin. Comment se fait-il que Barbara soit ignorée dans ce contexte ? L'hypothèse la plus plausible est que la sœur de Goldin et l'une des deux élèves cherchent du regard ce dont a parlé la troisième, qui regarde par terre. Cette explication est plausible, mais ce qui reste imprégné en nous, c'est le fait que, encore une fois, les autres ne regardent pas Barbara, comme si la sœur de Goldin n'y était pas.

Nous n'avons décrit que quelques photographies pour illustrer cette impression de « non-communication », mais il est important de souligner que, sur toutes les photos à partir du moment où Barbara a maille à partir avec sa mère, personne ne la regarde. Que ce soit le fruit du hasard ou d'un rejet, cette non-communication, additionnée à cette flèche et à cette luminosité extrême, laisse plutôt croire que Barbara se distingue des autres êtres et que,

<sup>49</sup> Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op. cit., p. 89.

<sup>50</sup> Ces « produits du hasard » rappellent la photo *Heart-shaped bruise, New York City 1980* (montrée dans *The Ballad of Sexual Dependency*, op. cit.) où l'on peut voir une ecchymose en forme de cœur. Encore une fois, le lecteur peut avoir l'impression de baigner dans le surnaturel. Il peut penser que quelque chose essaie de lui communiquer un message.

pendant que tous les autres ne semblent pas voir Barbara, nous, nous la voyons. Nous avons même l'impression de la comprendre très bien, de saisir sa détresse. Ferions-nous partie des sibylles, nous aussi?

### 3.2.3 Des attributs

Un autre point commun de ces photos sélectionnées est qu'elles contiennent parfois des symboles, c'est-à-dire qu'un objet qui y est inséré, bien qu'il paraisse anodin, peut en dire long sur le modèle photographié ou sur le message de l'œuvre. Pour cette raison, de nombreuses photographies de ce livre ressemblent vaguement à des icônes au sens premier, c'est-à-dire au sens de figures religieuses, puisque, tout comme l'iconographie de l'art chrétien, elles utilisent des symboles, communément appelés attributs dans l'iconographie chrétienne, qui servent à décrire, à reconnaître la figure représentée. Ces attributs peuvent être génériques ou individuels. Ceux qui sont génériques servent à illustrer la catégorie de saints dont la figure représentée fait partie. Par exemple, la présence d'un livre est une manière de montrer que la figure représentée est celle d'un saint :

Le plus ancien et le plus répandu des attributs génériques est le *livre* sous forme de rouleau (volumen) ou de codex carré. Il date des premiers temps chrétiens et caractérise non seulement le Christ enseignant, les Apôtres et les Évangélistes, mais les papes, les évêques, les abbés fondateurs de l'Ordre. Ce livre tantôt fermé, tantôt ouvert, porté à la main ou dans un étui suspendu à la ceinture, diffère suivant le cas. C'est la plupart du temps le recueil des Évangiles; mais ce peut être un livre d'exorcismes, un livre de prières, une Règle monastique ou un code<sup>51</sup>.

Dans de nombreuses photos de *Sœurs, Saintes et Sibylles*, Barbara et celles qui lui sont associées, comme sainte Barbara et Goldin, sont liées à un livre. Dans *Barbara in Front of the Family House, April 1963*, Barbara tient un livre. Sur une des images retraçant la vie de sainte Barbara dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, la sainte tient aussi un livre. Quant à Goldin, dans son livre, on peut voir une photographie où figurent sa bibliothèque et ses livres. Sainte Barbara, Barbara et Goldin sont donc liées au signe le plus ancien et répandu des saints.

---

<sup>51</sup> Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. 1, op. cit., p. 425.

En plus de cet attribut générique, il est reconnu que sainte Barbara a un attribut individuel, qui est la tour. Louis Réau, en définissant les attributs individuels, nomme entre autres celui de sainte Barbara :

Infiniment plus variés que les attributs génériques, ils [les attributs individuels] sont beaucoup plus intéressants : car [sic] ce sont eux qui donnent à l'iconographie des saints le charme de la vie. Les saints, qui étaient dans l'art des premiers temps chrétiens et du haut Moyen-âge des entités uniformes et interchangeable, deviennent des individus bien caractérisés comme les personnages d'un drame. On reconnaît du premier coup d'œil saint Pierre à sa clef, sainte Catherine à sa roue dentée, sainte Barbara à sa tour, sainte Dorothee à sa corbeille de fleurs, [...] <sup>52</sup>.

Louis Réau ajoute qu'un des facteurs contribuant au choix des attributs est que ceux-ci représentent un événement particulièrement marquant dans la vie de la figure religieuse illustrée<sup>53</sup>. Il est donc logique que la tour ait été choisie pour identifier sainte Barbara : elle illustre un moment-charnière de la légende de la sainte; c'est dans une tour qu'elle a été enfermée. La même logique explique les autres choix d'attributs identifiés dans l'extrait : un des événements marquants dans la vie de Pierre est que le saint a reçu la clé de l'Église et le premier supplice des roues dentées est un moment-clé dans le récit portant sur sainte Catherine. Puisque nous savons dorénavant que certains des attributs sont choisis parce qu'ils représentent un moment important de la vie du saint, il est intéressant de poursuivre l'investigation en se demandant s'il y a de tels attributs dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, des objets qui décrivent des moments-clé de la vie de Barbara et de ceux qui lui sont associés. C'est le cas du train, des menottes et du masque.

### Le train

Goldin a avoué que le train est un motif récurrent dans son œuvre (art. 3.3.1). Ce train, plusieurs indices nous portent à croire qu'il est plus qu'une simple locomotive; tel un attribut, il renferme un message. Pour l'illustrer, demandons-nous d'abord à quoi renvoie ce moyen de transport. Le plus souvent, lorsqu'il n'est pas stationné dans une gare, en attente d'un nouveau départ, nous le voyons aller tout droit vers sa destination. Il recule et bifurque rarement, il ne fait qu'avancer. Il s'en dégage des impressions de force et de vélocité. Voilà

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 426.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 427.

une masse qui ne pourra s'arrêter sur une courte distance. De ce point de vue, le train ressemble à ce que dit Barthes du bateau : « [...] le bateau peut bien être le symbole de départ, il est, plus profondément, chiffre de la clôture<sup>54</sup>. » Comme le bateau, le train est signe de départ, mais il est surtout signe de clôture, puisqu'il recule et arrête rarement : lorsqu'on le prend, on ne tergiverse pas. On est parti pour aller ailleurs. Et plus rien ne pourra arrêter ce mouvement.

La disposition des photos de train dans deux des œuvres de Goldin (*Ten Years After* et *Sœurs, Saintes et Sibylles*) tend à le confirmer. *Ten Years After* se divise en deux parties : la première regroupe des textes de Cookie et des photographies de Goldin prises en Italie en 1986; la deuxième contient des clichés pris environ dix ans plus tard au même endroit. La première série met surtout en vedette Cookie, son amoureux et le frère de celui-ci. Ces derniers ne sont plus les modèles de la deuxième série puisqu'ils sont tous morts entre temps. Dans cette oeuvre, la photo du train est placée au début de la série des photographies de 1996. Fait intéressant, c'est la seule photo parmi cet ensemble qui n'a pas été prise autour de 1996 : l'image a été réalisée, en réalité, en 1986 et aurait donc dû, logiquement, faire partie de la première série. Quels motifs ont poussé Goldin à insérer cette photo au début de la deuxième série?

Dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, la photo du train est placée après le texte relatant la réaction de la mère de Barbara lorsqu'elle apprend le suicide de sa fille. Or, le suicide est un moment-clé pour Goldin : « ce fut le moment de clarté qui décida de ma vie, /Ma rupture avec la famille, j'avais 11 ans<sup>55</sup>. »

Ainsi, dans les deux cas, les photos de train ont été associées à des moments de rupture<sup>56</sup>. Dans *Ten Years After*, c'était une coupure de dix ans. Cette coupure est en plus associée à des

<sup>54</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, op. cit., p. 81.

<sup>55</sup> Nan Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles*, op. cit.

<sup>56</sup> D'ailleurs, ce n'est pas surprenant que des photos de train se trouvent à des endroits semblables dans ces deux livres : ces deux œuvres se ressemblent beaucoup au niveau du contenu. Dans *Ten Years After* (Zurich-Berlin-New York, Scalo, 1998), Goldin revisite les endroits où ceux à qui elle rend hommage dans ce livre ont vécu des moments marquants. Dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, Goldin photographie les lieux où Barbara a séjourné.

décès. Il est impossible de revenir en 1986 et de revoir ces êtres chers qui ont disparu. Dans *Sœurs, Saintes et Sibylles*, le cliché suit la description d'un point de non-retour puisque Goldin ne concevra plus jamais sa famille de la même façon. Les endroits où les photographies de train sont placées tendent donc à confirmer l'hypothèse que ce cliché fait plus que montrer un train, c'est aussi un signe de coupure dans la vie du modèle. L'hypothèse est d'autant plus plausible que Barbara s'est suicidée sur un chemin de fer.

### Les menottes et le masque

Les chaînes montrées dans *Barbara During Family Vacation, Salem, Massachusetts, 1959* sont également porteuses d'un message lié à la vie de Barbara. Sur ce cliché, une jeune Barbara souriante pose, jouant le rôle d'une femme enchaînée. Malgré le contexte (un moment de détente passé en famille) et le sourire de Barbara, la photo laisse un goût amer puisqu'elle frappe l'imagination. Elle fait naître le sentiment que ce jeu de menottes est un signe du triste destin de la sœur de Goldin. Comme sur cette photo, Barbara ne sera pas libre : elle sera condamnée à vivre dans des lieux d'internement. C'est le même constat pour le loup qu'elle porte sur *Barbara in Mask, Washington D.C., 1953*, une photo située au début du livre. Ce loup mal placé cache une partie des yeux et de la bouche de Barbara. Ainsi, nous ne voyons pas ce qu'elle regarde. Si elle était là, devant nous, il lui serait sans doute difficile de nous parler en raison de ce loup qui la gêne, qui la sépare de nous. Il évoque donc le côté inaccessible de la sœur de Goldin, inaccessible aujourd'hui en raison de sa mort et de sa faible trace.

Delvaux va plus loin en déclarant que ce loup ne renvoie pas seulement à l'inaccessibilité, mais à la mort :

Il faut voir dans ce portrait une métaphore de ce que représentera pour Nan la pratique photographique : le lendemain éternel du suicide. Nature morte, *vanitas*, tête de mort, le regard de Barbara est caché derrière un loup noir qui coule sur son visage, le long de son nez, en un mouvement léger qui déplace les trous et tranche les yeux. Le regard de l'enfant est aveugle, à la fois présent et fuyant, tranché parce que décadré<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Martine Delvaux et Jamie Herd, « Comment faire apparaître Écho? *Sœurs, Saintes et Sibylles* de Nan Goldin et *Autoportrait en vert* de Marie Ndiaye », *Protée : Échos et résonances*, loc. cit., p. 4.

Bref, plus que tout autre œuvre de Goldin, *Sœurs, Saintes et Sibylles* est une invitation évidente à débiter un travail de figuration. Bien que, dans d'autres œuvres, il y ait parfois présence de poèmes, de musique et de séries afin de questionner les images, *Sœurs, Saintes et Sibylles* va encore plus loin dans cette invitation à l'interprétation, à la réflexion et à l'appropriation des modèles. C'est possible grâce à des éléments propres à cette œuvre de Goldin, tels les différents points de vue et récits, les photographies dignes de l'iconographie de l'art chrétien, la photo de la bibliothèque, ainsi que le titre, où le pluriel domine. Cette invitation à un travail est d'autant plus facile à accepter avec *Sœurs, Saintes et Sibylles* que Barbara est fascinante : elle semble être *le* modèle dans L'ŒUVRE de Goldin. Pour différentes raisons que nous avons énumérées, Barbara est glorifiée dans cette œuvre, entre autres parce qu'elle semble avoir un statut distinct, parce qu'elle rappelle plusieurs personnes, parce que sa mort a été l'événement déclencheur de la démarche artistique de Goldin et parce qu'elle est liée à *Sœurs, Saintes et Sibylles*, une œuvre marquante, signe de la fin d'un cycle.



## CONCLUSION

On a soutenu que Goldin avait connu un succès retentissant parce que ses principaux modèles étaient marginaux et que, pour cette raison, ses photographies permettaient à son public d'être voyeur, en approchant « sans risque des formes de vie différentes ou abîmées<sup>1</sup>. » Cette explication doit être remise en question parce qu'elle est loin de tenir compte de ce que recherche l'artiste, à savoir documenter sa vie sans l'embellir. Elle n'a pas choisi ses modèles sous prétexte qu'ils étaient marginaux et donc intéressants, mais parce qu'ils étaient ses amis et qu'ils étaient vrais.

Plusieurs, dont Goldin elle-même, ont affirmé que cet intérêt était causé par le caractère universel de l'œuvre. En traitant des relations interpersonnelles, par exemple, Goldin croit être parvenue à toucher à l'universel. Cette explication, quoique pertinente, ne parvient pas à satisfaire notre curiosité, d'autant plus éveillée que, nous aussi, comme plusieurs autres, nous avons été renversée par notre lecture. Y a-t-il d'autres raisons expliquant cet engouement? Nous avons constaté que nous nous sommes attachée aux modèles et, en particulier, à Barbara parce que, grâce entre autres aux thèmes universels, aux séries de photos, à leur tendresse, nous avons pu les connaître, les comprendre et les aimer par la suite.

En plus d'être inoubliable, Barbara est, pour nous, une figure, c'est-à-dire un personnage marquant qui a été la source d'un travail de lecture et d'appropriation important, lequel nous a permis d'enrichir la figure de Barbara et de former un réseau autour d'elle. En effet, sa rencontre a fait naître en nous des sentiments vifs et profonds, comme si son histoire avait été écrite pour nous, comme si les photographies de Goldin étaient aussi notre miroir. Étonnamment, ces images nous ont permis de voir qui nous étions et ce qui nous touche. À l'instar de la photographe, nous avons senti que nous existions grâce à ces images.

---

<sup>1</sup> Emily Apter, « D'une fin de siècle à l'autre », *Critique*, loc. cit., p. 496.

En ayant recours à des ouvrages sur la photographie, sur la lecture et sur la figure, nous avons voulu questionner cet engouement. Nous avons également voulu savoir comment Goldin avait réussi à faire apparaître une figure. Dans un premier temps, nous nous sommes demandé comment elle avait pu rendre la trace de sa sœur marquante. Grâce au travail de Goldin, Barbara a, comme une figure, une trace saisissante. Cette trace place d'emblée la lectrice dans de bonnes dispositions pour initier un travail de figuration. En raison des caractéristiques de son matériau, c'est-à-dire la photographie et le texte, elle fait en sorte que l'œuvre (et par extension Barbara) soit frappante et digne d'intérêt. Il ne faut pas oublier que le support de l'œuvre, le livre, a aussi un rôle à jouer parce que, en plus d'être auratique, il est, par nature, « un médium conçu pour donner la primauté au message<sup>2</sup> ». La lectrice est donc invitée à réfléchir pour trouver un sens à sa lecture. Ce livre contribue aussi à créer un environnement propice à l'éclosion d'un travail de figuration par sa reliure atypique et son titre au pluriel, qui nous pousse à trouver des associations entre les personnages principaux et les autres. Cet environnement est également propice en raison de la place qu'il accorde au nombre trois, qui inscrit une série et qui vient souder certaines histoires à celle de Barbara, afin de créer un réseau.

Ce réseau, ainsi que l'histoire de la sœur de Goldin, nous avons voulu, dans un deuxième temps, les analyser afin de voir en quoi le savoir que Barbara nous transmet contribue à alimenter notre fascination pour elle et à construire cette dernière en une figure riche et ouverte. Nous avons constaté que chaque association nourrit Barbara puisqu'elle lui octroie de nouvelles caractéristiques ou alors met l'accent sur une des caractéristiques déjà existantes. Notamment, l'association de Barbara avec sainte Barbara nous laisse croire que la vie des deux jeunes femmes a été à l'image du sens de leur nom. Cette conclusion n'est pas suggérée dans le livre, elle est de nous, qui avons vu dans cette explication, une source de plaisir (rappelons-nous, nos interprétations sont liées à nos besoins<sup>3</sup>). Bien sûr, cette interprétation n'est pas le résultat d'un délire, elle s'inspire d'ouvrages nous renseignant sur

---

<sup>2</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*, op. cit., p. 548.

<sup>3</sup> Norman N. Holland, *5 Readers Reading*, op. cit., p. 54.

le sens qu'a ce nom. Cependant, puisqu'elle est toute personnelle, elle est le signe que nous avons déjà commencé un travail d'appropriation de la figure.

Le savoir sur Barbara est également fourni par les photographies que Goldin a sélectionnées et qui, en raison d'indices et d'attributs, placent Barbara dans une classe à part. Cependant, même sans l'apport des photographies, la sœur de Goldin se distingue des autres modèles. Elle est celle que Goldin a toujours cherchée et elle fait partie de *Sœurs, Saintes et Sibylles*, une œuvre importante parce qu'elle évoque l'œuvre intégrale de Goldin tout en se démarquant. Il ne faut pas oublier que cette œuvre marque la fin d'un cycle.

Puisque cette œuvre de Goldin rappelle l'ancien tout en étant différente, puisqu'elle porte sur l'œuvre entière un éclairage nouveau par sa singularité, il serait intéressant d'analyser l'effet de ce livre sur la façon d'interpréter le reste de l'œuvre. Ainsi, *Sœurs, Saintes et Sibylles* ne fait pas qu'inviter la lectrice à réfléchir sur Barbara, à lui ajouter des couches, elle l'incite également à faire le même type de travail sur tous les modèles de Goldin puisque, par leur marginalité par exemple, ils sont associés à la sœur de la photographe. Nous pouvons même nous demander si Goldin, en photographiant ses amis, ne souhaitait pas tout simplement retrouver Barbara. Comme vous pouvez le constater, ce travail de figuration est loin d'être terminé...

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres de Nan Goldin

Goldin, Nan. 2005. *Soeurs, Saintes et Sibylles*. Paris: Les Éditions du Regard, non numéroté.

\_\_\_\_\_. 2000. *The Other Side*. Zurich-Berlin-New York: Scalo, 141 p.

\_\_\_\_\_. 1998. *Ten Years After*. Zurich-Berlin-New York: Scalo, 142 p.

\_\_\_\_\_. 1986. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York : Aperture, 144 p.

### Études générales sur l'œuvre de Nan Goldin

Apter, Emily. 2000. « D'une fin de siècle à l'autre ». *Critique*, n° 637-638 (juin-juillet), p. 491 – 503.

Costa, Guido. 2001. *Nan Goldin*. Coll. « 55 ». Paris: Phaidon, 125 p.

Delvaux, Martine et Jamie Herd. 2007. « Comment faire apparaître Écho? *Sœurs, Saintes et Sibylles* de Nan Goldin et *Autoportrait en vert* de Marie Ndiaye », *Protée : Échos et résonances*, vol. 35, n° 1 (printemps), 2007, p. 1-10.

Gagnon, Paulette. 2003. *Nan Goldin*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 22 mai – 7 septembre 2003). Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal. 95 p.

Godeau, Florence (dir.). 2006. *Et in fabula pictor: peintres-écrivains au XX<sup>e</sup> siècle: des fables en marge des tableaux*. Coll. « Les cahiers de marge ». Paris: Éditions Kimé, 336 p.

Holborn, Mark. 1986. « Nan Goldin's Ballad of Sexual Dependency [entretien avec Nan Goldin par Mark Holborn] ». *Aperture*, n° 103, p. 38-47.

Liebmann, Lisa. 2002. « Goldin's years: Nan Goldin in Retrospect ». *Artforum International*, vol. 41, n° 2, p. 118-123.

Marioni, Gabrielle. 2002. « Ballad au cœur de l'obscène : Nan Goldin ou l'obscénité du regard ». *La voix du regard*, n° 15 (automne), p. 125-129.

Martel, Frédéric. 2001. « Nan Goldin ou la politique de l'intimité ». *Nouvelle revue française*, n° 559 (octobre), p. 274-289.

Martinez, Rosa. 1993. *La vida sin amor no tiene sentido*. Catalogue d'exposition. Barcelone : Fundacio « la Caixa ».

Alÿs, Francis (dir.). *Dormir, rêver – et autres nuits*. Catalogue d'exposition (Bordeaux, Musée d'art contemporain de Bordeaux, 3 février – 21 mars 2006). Bordeaux : Musée d'art contemporain de Bordeaux et Lyon : Fage Éditions. 191 p.

Sussman, Elisabeth et David Armstrong (cons.). 1996. *Nan Goldin : I'll Be your Mirror*. Catalogue d'exposition (New York, Whitney Museum of American Art, 3 octobre – 5 janvier 1997). New York : Whitney Museum of American Art. 491 p.

Thompson Reid, Phyllis. 2004. « Nan Goldin – Dark Diary ». *Aperture*, n° 176 (automne), p. 62-75.

Pearl, Jed. 2000. *Eyewitness*. New York: Basic Books, 349 p.

#### **Ouvrages cités dans *Sœurs, Saintes et Sibylles***

Didi-Huberman, Georges. 1982. *Invention de l'hystérie : Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Coll. « Scènes ». Paris : Macula, 304 p.

Moreno Vega, Marta. 2001. *The Altar of My Soul*. New York: The Random House Ballantine Publishing Group, 292 p.

Zorn, Fritz. 1980. *Mars*. Trad. de l'allemand par Gilberte Lambrichs. Paris : Gallimard, 260 p.

#### **Textes théoriques sur les figures**

Auerbach, Erich. 1993. « De Térence à Quintillien ». Chap. in *Figura*, p. 9-29. Coll. « L'extrême contemporain ». Paris : Belin.

Didi-Huberman, Georges. 1998. *Phasmes : essais sur l'apparition*. Paris : Les Éditions de Minuit, 244 p.

Gervais, Bertrand. 2007. *Figures, lectures*. Montréal : Le Quartanier, 245 p.

Guérin, Michel. 1984. « Idée d'une figurologie ». In *La terreur et la pitié. 1- la terreur*, p. 41-88, Arles : Actes sud.

Kearney, Richard. 1984. « La phénoménologie de la figuration ». Première partie in *Poétique du possible. Phénoménologie herméneutique de la figuration*, p. 41-88. Paris : Beauchesne.

Lefebvre, Martin. 1997. « Le parti pris de la spectature ». Chap. in *Psycho : de la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*, p. 19-70. Coll. « Champs visuels ». Montréal : L'Harmattan.

### Textes théoriques sur la lecture

Freud, Sigmund. 1933. « La création littéraire et le rêve éveillé ». Chap. in *Essais de psychanalyse appliquée*, p. 69-81. Trad. par E. Marty. Coll. « Essais ». Paris : Gallimard.

\_\_\_\_\_. 1900. *Interpretation of dreams*. Traduction de A. Brill (1913). New York : Macmillan.

Gervais, Bertrand. 1998. *Lecture littéraire et explorations en littérature américaine*. Coll. « Théorie et littérature ». Montréal : XYZ éditeur, 231 p.

Guinard, Jean-Yves. 1994. « Mémoire et apprentissage ». In *ALICE (Apprentissage des langues et initiation aux cultures européennes)*, p. 48-53, publication du CDDP du Finistère, février.

Holland, Norman N.. 1975. *5 Readers Reading*. New Haven and London : Yale University Press, 418 p.

Jouve, Vincent. 1992. *L'effet-personnage dans le roman*. Coll. « Écriture ». Paris : PUF, 272 p.

Ryan, Marie-Laure. 1980. « Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure ». *Poetics*, vol. 9, n° 4 (août), p. 403-422.

Thérien, Gilles. 1990. « Pour une sémiotique de la lecture ». *Protée*, vol. 18, n° 2, p. 67 -80.

Todorov, Tzvetan. 1925. *Théorie de la littérature*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 322 p.

### Textes théoriques sur l'art et la photographie

- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire*. Coll. « Cahiers du cinéma ». Paris : Gallimard, 193 p.
- Benjamin, Walter. 2005. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris : Éditions Allia, 79 p.
- Clemens, Éric. 1993. *La fiction et l'apparaître*. Coll. « Bibliothèque du Collège international de philosophie ». Paris : A. Michel, 282 p.
- Henric, Jacques. 1983. *La peinture et le mal*. Coll. « Figures ». Paris : B. Grasset, 246 p.
- Krauss, Rosalind. 1990. *Le photographique*. Coll. « Histoire et théorie de la photographie ». Paris : Macula, 222 p.
- Le Gac, Jean. 1982. « Anecdotes ». In *Faire semblant*. Catalogue d'exposition. Grenoble : Musée de peinture.
- Méaux, Danièle et Jean-Bernard Vray (dir.). 2004. *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Coll. « Lire au présent ». Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 272 p.
- Moeglin-Delcroix, Anne. 2006. *Sur le livre d'artiste : articles et écrits de circonstance, 1981-2005*. Coll. « Formes ». Marseille : Mot et le reste. 508 p.
- \_\_\_\_\_. 1997. *Esthétique du livre d'artiste : 1960-1980*. Paris : J.M. Place et Bibliothèque nationale de France, 388 p.
- Parr, Martin et Gerry Badger. 2006. *The Photobook: A History: Vol. 2*. Londres: Phaidon Press, 336 p.
- \_\_\_\_\_. 2004. *The Photobook: A History: Vol. 1*. Londres: Phaidon Press, 320 p.
- Réau, Louis. 1955-1959. *Iconographie de l'art chrétien, vol. 1*. Paris : PUF, 480 p.
- Sontag, Susan. 2000. *Sur la photographie*. Trad. de l'anglais par Philippe Blanchard. Coll. « Choix-Essais ». Paris : Christian Bourgeois Éditeur, 241 p.
- Thérien, Gilles. 2000. « Les images sous les mots ». In *Aux frontières du pictural et du scriptural : hommage à Jiri Kolar*. Sous la dir. d'Eva le Grand, p. 255-274. Montréal : Éditions Nota Bene.
- Wunenburger, Jean-Jacques. 1997. « Typologie des images ». Chap. in *Philosophie des images*, p. 3-53. Paris : PUF.

## Divers

- Aronofsky, Darren et Hi-ReS! London sous la dir. de Florian Schmitt. 2006. *The Fountain*. New York : Universe Publishing.
- Basset, René. 1976. *La sagesse de Sibylle*. Coll. « Les Apocryphes éthiopiens ». Milan : Archè, 87 p.
- Barthes, Roland. 1970. *Mythologies*. Coll. « Points ». Paris : Seuil, 247 p.
- Bataille, Georges. 1954. *L'expérience intérieure*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 180 p.
- Bouquet, Monique et Françoise Morzadec (dir.). 2004. *La sibylle : parole et représentation*. Coll. « Interférences ». Rennes : Presses universitaires de Rennes, 301 p.
- Calle, Sophie. 2000. *Disparitions*. Arles : Actes Sud, 85 p.
- Echenoz, Jean. 1988. *L'occupation des sols*. Paris : Les Éditions de Minuit, 21 p.
- Freud, Sigmund. 1985. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Traduit de l'allemand par Bertrand Féron. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 342 p.
- Gombrowicz, Witold. 1966. *Cosmos*, Paris : Denoël, 185 p.
- Gravelaine, Frédérique de. *Encyclopédie des prénoms*, éd. 1989. Paris : R. Laffont, 590 p.
- Jung, C.G.. 1964. *Essai d'exploration de l'inconscient: Jung explique Jung*. Traduction de Laure Deutschmeister. Paris: Éditions Gonthier, 151 p.
- Laurens, Camille. 2004. *Cet absent-là*. Paris : Éditions Léo Scheer, 103 p.
- Le Breton, David. 2004. *Entretiens avec David Le Breton : déclinaisons du corps*. Coll. « De vive voix ». Montréal : Liber, 187 p.
- \_\_\_\_\_. 2003. *La peau et la trace : sur les blessures de soi*. Coll. « Traversées ». Paris : Métailié, 141 p.
- Otto, Rudolf. 1995. *Le sacré*. Paris : Payot, 237 p.
- Picard, Michel. 1995. *La littérature et la mort*. Coll. « Écriture ». Paris : PUF, 193 p.
- Quignard, Pascal. 1998. *Vie secrète*. Coll. « Folio ». Paris : Gallimard, 484 p.
- Rey, Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française, tome 1*, éd. 2006. Paris : éditions Le Robert.



- Steiner, Philippe. 2000. *La sociologie de Durkheim*. Paris : Édition La Découverte, 123 p.
- Tanet, Chantal et Tristan Hordé. *Dictionnaire des prénoms*, éd. 2000. Paris : Larousse, 480 p.
- Turner, Jonathan H. et Jan E. Stets. 2005. *The Sociology of Emotions*. Cambridge : University Press, 349 p.